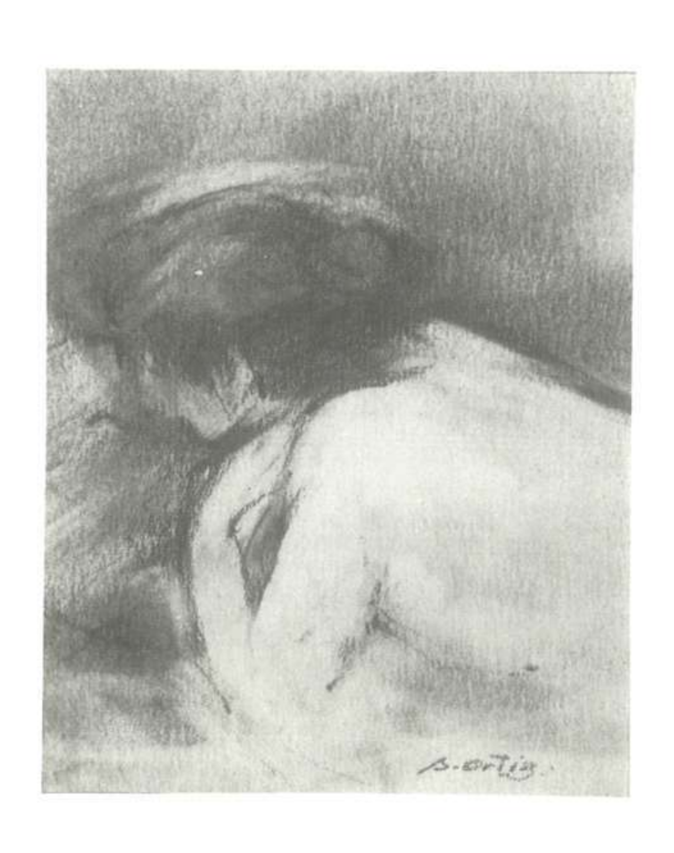
# CUADERNOS
## HISPANOAMERICANOS




MADRID 347

MAYO 1979

# CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

*Revista mensual de Cultura Hispánica*

Depósito legal: M. 3875/1958

*Director*

*JOSE ANTONIO MARAVALL*

*Subdirector*

*FELIX GRANDE*

# 347

*Dirección, Administración y Secretaría:*

Centro Iberoamericano de Cooperación

Avda. de los Reyes Católicos, 4

(Ciudad Universitaria)

Teléfono 244 06 00

MADRID

# INDICE

NUMERO 347 (MAYO DE 1979)



Cubierta: ALFONSO ORTIZ.

Imp. FARESO, S. A. - Paseo de la Dirección, 5 - Madrid-29

ARTE Y PENSAMIENTO

# EL EXILIO, EL GHETTO Y EL REINO DE ISAAC BASHEVIS SINGER

El otorgamiento del Premio Nobel de Literatura a escritores en lenguas que constituyen algo así como circuitos cerrados, causa siempre un cierto estupor. Tal fue el caso—entre otros—del islandés Halldor Laxness o del yugoslavo Ivo Andric. Y tal es el caso de Isaac Bashevis Singer, escritor del yiddish, aunque traducido—muchas veces por sí mismo—casi simultáneamente al inglés.

Quizá la primera indagación que pueda hacer un lector ante su obra sea ésta: ¿Hasta qué punto Singer es un escritor judío y hasta qué punto norteamericano? Con alguna insolvencia inicial podría decirse que I. B. Singer, polaco de origen, ha sido finalmente asimilado por ese socorrido «crisol» que son los Estados Unidos de Norteamérica y, sobre todo, por la ciudad de Nueva York. Pero ya trataremos de ver hasta dónde y desde cuándo puede ser esto cierto.

* * *

Cuando I. B. Singer llega a los Estados Unidos—emigrante de Polonia—en 1935, la literatura y, sobre todo, los escritores norteamericanos están empeñados, quizá como nunca, en la busca de su propia identidad, que es también, naturalmente, la de su propia nación: de dos maneras distintas—y valoraciones al margen—, Margaret Mitchell, con *Gone With the Wind,* y William Faulkner, con *Absalón, Absalón,* se adentran en la indagación de un mundo, de una atmósfera, una forma de ser—una cultura, en definitiva—perdidos, de ese *deep South* derrotado y semisepultado ya en las melancólicas sombras de lo que no pudo ser, pero, sin embargo, oculta y a veces perversamente perdurable en el espíritu de la gran nación. Thomas Wolfe, el malogrado gigante, también sudista, y que en su gigantismo pretende abarcarlo todo, como un torrente ancho y tumultuoso, en una especie de autobiografía inagotable, acaba de publicar *Of Time and the River.* Y también es el momento en que Dos Passos termina su trilogía *U. S. A.,* empresa que en su empuje balzaciano sólo tiene parangón, cada cual en su campo, con *El ca-*

*pital,* en su intento—y en sus logros—por ser una descripción profunda, compleja y apasionante del mundo capitalista moderno, de sus contradicciones, de su grandeza y crueldad; punto de arranque de la novela impersonal—el héroe se diluye en el todo—y, en varias maneras, expresión antípoda de lo que será una visión de la vida y de la aventura humana para Singer.

Es también el tiempo de la reelección de Roosevelt, enfrentado en el Congreso al poderoso grupo de los representantes de los latifundistas de ese *deep South,* que pretendían inmovilizar la legislación agraria reformista, en perjuicio de arrendatarios y colonos (los *share-croppers* negros, y los obreros agrícolas, también negros o mexicanos), así como a las grandes corporaciones, afectadas a su vez por la legislación antitrust. El tiempo de la *National Recovery Act,* que redujo las horas de trabajo, aumentó los salarios y garantizó los contratos colectivos; de la *Wagner Act,* que fundamentó el poder de los sindicatos norteamericanos, de la *Fair Labour Standards Act,* que estableció un sistema equitativo de normas de trabajo.

Los Estados Unidos resurgían con fuerzas renovadas de la crisis —sólo que un sacudón de crecimiento y de reordenamiento—enderezando su derrotero incontenible de grandeza material, que la segunda gran guerra no haría más que confirmar a escala de dominio mundial.

Todavía entonces—mediados de la década del 30—los Estados Unidos eran una variante de la tierra prometida, una atracción casi irresistible para desheredados, perseguidos, pobres o desarraigados de todo el mundo. En la década anterior, más de cuatro millones de inmigrantes habían llegado a Norteamérica, cifra que disminuyó notablemente al tiempo en que Singer—un judío polaco, ex estudiante de yeshiva, entonces de treinta años, de calva incipiente y educado en la ortodoxia de los textos y con un agridulce sentido del humor—, desembarcaba en el puerto de Nueva York. Allí comenzará su duro oficio de vivir en patria ajena, como él mismo—usando diversos *alter ego*—describirá en muchas oportunidades tiempo después:

> «Un día, poco después de mi llegada a los Estados Unidos, me encontraba yo en la habitación amueblada que había alquilado, solo e ignorado como sólo puede estarlo un escritor en yiddish empeñado en intentar aprender inglés mediante la Biblia y el diccionario Harkavy...»
>
> («Schloimele», en *Un amigo de Kafka.*)

* * *

En un intento por sistematizar de alguna manera los grandes momentos históricos de la literatura norteamericana, se han propuesto etapas que van desde el escritor en conflicto entre naturaleza y sociedad,

los padres de la patria, los escritores de frontera: la novela del Oeste, la novela del Sur y de la costa Este; la novela de opulencia y de la nueva busca. Algunos incluyen en dichas clasificaciones o agrupamientos a la literatura negra, a la del renacimiento judío, etc. Todas, de alguna manera, resultan válidas o se justifican al menos en cuanto a procurar ciertas coordenadas de estudio.

Con agudeza, Malcolm Cowley, en este aspecto apunta: «En la vida de esta república ha habido tres diferentes períodos, o al menos en nuestros valores; durante el primero, los valores norteamericanos fueron predominantemente rurales y las normas de conducta fueron aquellas de alguna población rural, como Concord, Massachusetts. Durante el segundo, que abarcó de 1890 hasta el final de la segunda guerra mundial, los valores se volvieron urbanos o metropolitanos y las normas de conducta fueron las de Nueva York o Chicago. Y a partir de 1945 ha habido otro cambio en el énfasis. El centro de las ciudades declina no sólo en población, sino también en su capacidad de dictar la moda, en tanto que las fábricas ocupan un porcentaje cada vez menor de la fuerza de trabajo. En esta nueva era, los valores dominantes son suburbanos y la norma de conducta que va surgiendo es la de un barrio mundano, falto de naturalidad, "sofisticado", como Westport, Connecticut o Mill Valley, California» [1].

De este modo van conformándose, unos detrás de otros, los arquetipos: la cabaña de troncos o la granja del trampero o del *farmer;* el piso urbano—mediocre escenario de un hombre tan solitario como el primero, pero en la muchedumbre, abriéndose el camino del poder, del dinero, del éxito—. Por último, el habitante de la confortable vivienda del suburbano—llena de cosas que se consumen casi tan rápidamente como se producen—también como un símbolo de prestigio, que el mismo Singer ha descrito:

> «—Esa casa en que vive no es para usted, hombre... Los escritores necesitan inspiración. Tan pronto tenga usted éxito le regalarán una casa en Woodsrock o en cualquier otro sitio parecido, y usted podrá ver árboles, ríos y colinas desde la ventana.»
>
> («Schloimele», en *Un amigo de Kafka.*)

Pero no sólo estas clasificaciones. Hay muchas otras variantes que rompen cualquier esquema totalizador: los vagabundos de los caminos, que van desde los desocupados de Jack London, y posteriormente de Steinbeck—víctimas de un sistema que no acaba de afianzarse—a los vagabundos del Dharma, de Kerouac, excrecencias de ese mismo siste-

[1] De *A Many-windowed house.* Versión española con el título de *Facetas de la crítica,* Editorial Paz, México.

ma. De las aventuras de Huckleberry Finn, cuando la vida del pueblo norteamericano era semejante al discurrir del río profundo, a las aventuras de Augie March, de Bellow, en donde el escenario norteamericano ya es el mundo, y el niño blanco del Mississipi, despreocupado y feliz, se ha convertido en el adolescente judío, «que después de dejar su barrio miserable de Chicago y de vagar por tres continentes, no gana una fortuna, pero encuentra la respuesta a una cuestión muy simple: ¿Quién soy yo?» Pasando, referencia obligada, por la literatura de los voluntariamente expatriados o *perdidos* en la *rive gouche* de los alegres veinte.

* * *

Antes, al pasar, hemos mencionado a los escritores negros y a los judíos norteamericanos, pero, en cuanto a estos últimos, hasta la aparición de Singer resulta impropio hablar verdaderamente de «escritor judío», sino más bien de escritores norteamericanos que además son judíos, que escriben sobre temas y ambientes norteamericanos, donde también hay judíos, que describen un mundo, sin mayor implicancia con lo judío aparte del origen étnico de los autores, operando ello, en la gran mayoría de los casos, nada más que como referencia fortuita. Sirva como ejemplo de esto el caso de Theodore Dreiser, por no citar más que uno.

Saul Bellow, de origen judío y Premio Nobel 1976, refiriéndose a lo que algunos dieron en llamar «renacimiento judío» en la literatura norteamericana, ha dicho: «No hablaría ciertamente de "renacimiento" respecto a este tema y sólo tengo que constatar que un cierto número de escritores, entre los que se han revelado recientemente en los Estados Unidos, son judíos. No sé si hay motivo para celebrar este acontecimiento o para alegrarse de ello. En cuanto a mí, no me afecta para nada. No veo en ello, como algunos pretenden, un fenómeno sociológico o racial. Son los críticos y los profesores de literatura los que tienen interés en operar con este género de clasificaciones. Han encontrado material sobre el que escribir, ya sean tesis o artículos, y puede ser materia para un curso de literatura. Por lo que me concierne, no comprendo cómo se puede meter en el mismo saco a las obras de Bernard Malamud con las de Philip Roth y las mías, por ejemplo. Somos diferentes los unos de los otros. Nuestros centros de interés no son los mismos y querer ponernos en la misma categoría simplemente porque somos judíos es, en cierta forma, como encerrarnos en un *ghetto* literario. Es lo de menos lo que yo piense. Me opongo a este género de actitudes. Com-

prendo que pueda haber muy buenas intenciones y el deseo de mostrar de qué son capaces las gentes que han sido objeto de tantas persecuciones; es quizá bueno para los judíos el poder reivindicar escritores y no me opongo a ello; pero esto también refleja una cierta falta de confianza en sí mismos por parte de la mayoría anglosajona de los Estados Unidos. Es cierto que muchos representantes de esta mayoría han mostrado una innegable imparcialidad, pero aún es necesario que otros no intenten ver en ello una maniobra por parte de los judíos para suplantar a los grandes autores de la generación anterior» [2].

Cualesquiera fuese la opinión de críticos y lectores, lo cierto es que, en la década inmediatamente anterior a la segunda guerra mundial, surgió, por así decirlo, un pelotón de escritores de origen judío, estén agrupados o no, respondan expresamente o no a una temática de origen: J. D. (Jerome David) Singer, Herbert Gold, Bruce Friedman, Saul Bellow, Philip Roth, Nelson Algren, Norman Mailer, Joseph Heller, Bernard Malamud. Y no citamos a todos.

Pero ¿qué es lo que podrán tener de común estos escritores, además de su particularismo étnico? Casi todos son reacios—con razón—a dejarse encasillar de ese modo, a que se les encierre en el *getto* literario de que habla Bellow. Pero lo cierto es que, si no todos, en casi todos puede rastrearse sin dificultad un común trasfondo espiritual, un ancestral rasgo cultural, aparte de lo que podría ser obvio, como la pintura, íntima y en muchos casos ostensible, de particularismos del medio judío trasplantado a América. Y no solamente en aquellos en los que un grado de asimilación más intenso y rápido les permitió saltar las vallas de la lengua y de una estructura espiritual de origen, las cuales pudieron operar como limitaciones a una integración absoluta. En casi todos los casos, a poco que se agudice el análisis, resulta notable un trasfondo cultural particularmente vivo. A esto es lo que aludía también Bellow, refiriéndose a muchos de ellos: «Su acceso al plano literario se explica por el hecho de que son los hijos de los emigrantes letrados, mientras que tantos otros tenían una cultura deficiente. Se trataba de gente que se había instalado en los Estados Unidos a principios de siglo, pero que ya tenía una cultura propia. No es, pues, de extrañar que de esas familias surgiesen hombres de letras. Si los autores sitúan la acción de sus obras en el medio que ellos conocen, esto no es más extraño que ver a Joyce localizar *Ulysses* en Irlanda» [3].

* * *

[2] Entrevista de MARC SAPORTA, *Figaro Littéraire*, marzo 1969.
[3] Entrevista de M. SAPORTA, cit.

Isaac Bashevis Singer nació en Radzmin, Polonia, en 1904. Estudió en el seminario rabínico de Varsovia (su padre y su abuelo habían sido rabinos) y desde muy joven colaboró en la prensa yiddish de aquella ciudad, donde por entonces se publicaban alrededor de veinte periódicos y revistas en esa lengua. El mismo alude, a través de algunos de los personajes de sus obras, a estos orígenes:

> «Los de Varsovia me conocieron cuando yo era un joven autor, miembro del Club de Escritores y de la sección yiddish del Pen Club.»
>
> («El mentor», en *Un amigo de Kafka.*)

> «—¿Usted es el escritor?
>
> —Sí, soy yo.
>
> Pareció sorprenderse. Dijo:
>
> —¿Usted? ¿Ese hombrecillo sentado detrás del escritorio? Le imaginaba muy diferente. En fin, las cosas no van a ser siempre como uno las imagina. Leo todo lo que usted escribe, tanto en yiddish como en inglés. Cuando me entero que ha publicado algo en una revista voy corriendo a comprarla.»
>
> («Poderes», en *Un amigo de Kafka.*)

En 1935, Singer emigró a los Estados Unidos y aquí también entró a colaborar en diarios y revistas, sobre todo en el *Jewish Daily Forward*, de Nueva York, donde con su verdadero nombre o con el pseudónimo de «Warshofsky» firma sus trabajos, escritos en yiddish, lengua que jamás abandonó.

En un principio, el yiddish fue sólo un instrumento de comunicación popular, no de arte; a tal punto que los escritores consideraban indigno escribirlo; tal fue el caso de A. M. Dick, distinguido talmudista, que por eso firmaba con iniciales.

El yiddish, como casi todas las lenguas y literaturas modernas en Occidente, data de la Edad Media. Es cierto que el hebreo fue—y vuelve a ser ahora—la lengua de los judíos, pero durante los siglos de la diáspora no fue más que un «tesoro esotérico», clave de minorías, casi un instrumento de culto o una lengua sagrada, aristocrática y usada sólo para fines nobles y solemnes; algo que los judíos llevaban siempre consigo, como la Biblia: esa «patria portátil», al decir de Heine. De allí es que, en sus orígenes, la literatura judía fuese un reflejo de la moral étnica, religiosa, de extraordinario valor para robustecer el espíritu nacional, en espera—firme y paciente—de un regreso a la patria perdida.

Pero los judíos, diseminados por el mundo, tuvieron necesariamente que sufrir la influencia de las naciones en cuyo seno vivían, tomando de ellas lenguas o dialectos. De este modo se formó el yiddish, nacido

en los *ghettos* de Alemania, y que al principio no fuera más que una jerga—mezcla de palabras germanas y hebreas—que fue enriqueciéndose con otros aportes. El pueblo judío, nacido en la diáspora, lejos de su lengua materna, tenía necesidad de un idioma que les hablara en forma sencilla y comprensible de las cosas, pero de las cosas y de los hechos cotidianos, que sirviera para comunicarse a aquellos que ignoraban el idioma culto. No un idioma épico, puesto que el pueblo judío ya había pasado las etapas protohistóricas de la vida nacional, que es cuando el genio de la raza tiende a lo heroico. Es verdad que los judíos eran dueños de un gran pasado y de unas formas de vida peculiares, pero ya en la Edad Media no estaban ellos pagados de sentimientos caballerescos o galantes—como se ha señalado bien—y carecían de héroes inmediatos como Carlomagno o el Cid. No obstante ello, o quizá por eso, el yiddish—que se escribe en caracteres hebraicos—es una lengua nacida al calor de la piedad, y su composición varía según donde se lo hable: el lituano, el polaco, el ucraniano o el rumano; en Polonia se agregan caracteres eslavos igual que en Rusia, y en Inglaterra o Norteamérica, vocablos o formas inglesas.

Los autores yiddish históricamente más famosos fueron Elias Levita (1472-1542) y Jacob ben Isaac (n. 1626) de Praga, compiladores de leyendas folklóricas, talmúdicas y cabalísticas. A partir de ellos se desarrolla también una poesía popular, generalmente anónima, que canta las aspiraciones, penurias y trabajos, con la gracia e ingenuidad del pueblo. «Alejados de los rígidos ambientes de los cronistas y de los predicadores, los poetas cantaron en el idioma del pueblo sus alegrías y aflicciones en palabras e imágenes sencillas, sentidas y adecuadas» [4]. Y estas palabras servirían también para dar una idea cabal de la obra de Singer.

Aquellos poetas—sin proponérselo, sin tener conciencia de su función—sentaron las bases de un lenguaje literario, que alcanzará luego un extraordinario esplendor, sobre todo en los tres grandes centros del exilio: Varsovia, Vilna y Nueva York.

Pero el primer gran virtuoso del yiddish fue S. J. Abramovich (Méndele Moijer Sforim), llamado «padre de la literatura judía moderna».

Junto a la literatura de los virtuosos—y alentados por el éxito pecuniario—surgieron autores como Schainkewich (que firmaba «Schumen»)—antecedente de los actuales *best sellers*—autor de engendros en yiddish para consumo masivo—sobre todo de mujeres—que pervirtió el gusto de un par de generaciones de gentes simples con adaptaciones, préstamos o saqueos de novelas «gentiles» (francesas, inglesas, etc.), pobladas de banqueros, doncellas, estafadores y demás personajes exóticos para el mundo ingenuo de judíos aldeanos de la época. Pero no tardó la

[4] SALOMÓN RESNICK en estudio previo a *Cuentos judíos*, Editorial Juventud, Buenos Aires, 1920.

reacción contra esto: Scholoim Aleijem (o Rabinovich), autor de *El juicio de Schumen,* tuvo el mérito de desacreditarlo.

Pero los antecedentes más evidentes de Singer tal vez puedan rastrearse en S. J. Abramovich, por su lenguaje fluido y pintoresco, la crítica de costumbres siempre con gracia en un tono tierno y simuladamente indiferente y una inmensa piedad por los humildes. Y también en Isaac Leon Peretz, polaco como Singer, escritor de relatos breves («poesía—dice Resnick—, un temperamento demasiado inquieto, un deseo de renovación constante y un espíritu de curiosidad demasiado grande, para crear obras extensas»). Y, por supuesto, en Scholoim Asch, nacido en 1880, también emigrado a los Estados Unidos, de limpio estilo, autor de *Un pueblecito,* admirable cuadro de la vida patriarcal (recuérdese de Singer *La casa de Jampol)* en las aldeas judías polacas.

Isaac Bashevis Singer, ahora, sin duda, el más grande y el más conocido de los escritores en yiddish, lengua que jamás abandonó—a pesar de que hace medio siglo que vive en los Estados Unidos—para escribir incluso el más americano de sus libros: *Un amigo de Kafka.* Pero es curioso señalar también cómo este pertinaz cultor del «lenguaje del *ghetto»* es, a la vez, consciente de que ello entraña el peligro de la marginación:

> «Es absurdo vivir en Polonia y hablar una lengua germánica como el yiddish; y más ridículo aún vivir en la segunda mitad del siglo XIX y comportarse como si uno viviese en la antigüedad. Los polacos también tienen su religión, pero no viven totalmente sumergidos en ella.»
>
> *(La casa de Jampol.)*

Y también:

> «Desde hacía muchos años, Ezriel había suplicado a su esposa que estudiase a fin de mejorar un poco su deficiente polaco, ya que no parecía correcto que la esposa de un médico hablase en yiddish o en un polaco propio de campesinos.»
>
> *(La casa de Jampol.)*

Pero, a pesar de la ironía, el mismo Singer, en una infinidad de pinceladas que lo autorretratan en sus obras, intenta justificar este uso de la lengua del *ghetto:*

> «—Y este joven es un escritor yiddish. Escribe en los periódicos en yiddish, también escribe folletines y novelas por entregas, en fin, la Biblia en verso. Y todo lo escribe en el idioma materno a fin de entretener a las gentes sencillas. Aquí, en Nueva York, hay gran número de paisanos nuestros, y para ellos el inglés es una lengua seca e inexpresiva. Prefieren la sal y la pimienta de su idioma, el idioma que hablan en su país de origen...»
>
> («La broma», en *Un amigo de Kafka.)*

Su obra está plagada de ejemplos como éstos. Como lo está también de rechazos e ironías contra ciertas costumbres, ritos o formas arcaicas de los judíos, pero que constituyen—tanto como expresarse en yiddish—recursos esenciales de su narrativa. Y no sólo eso, ya que la evocación de aquellas formas ancestrales o arcaicas implican una demanda de afirmación, un recurso legítimo y eficaz para no malversarse, una búsqueda de identidad propia, una tentativa eficaz de reencuentro en los orígenes, una alerta ante el peligro de disgregación que el cambio de costumbres y el progreso pudieran provocar en su pueblo. Por supuesto, para ello, con mucha astucia, prefiere la ironía a la severa advertencia.

De este modo, Singer señala—siempre con sorna—ciertas transgresiones o formas anticuadas: uno de sus personajes—David Sorkees—graduado en el seminario rabínico de Zithomir, citaba irreverentemente el Talmud, fumaba en sábado y escribía poesías en hebreo... «La esposa de Shalit..., procedente de Vilna, iba con la cabeza descubierta por la calle y hacía caso omiso de las rituales normas de comportamiento judías». O:

> «Tanto en Jampol como en Sharshew, los enemigos de Calman hacían cuanto estaba en su mano para difamarle. Según rumores, en casa de Calman se guisaba los sábados, los utensilios de la cocina no se mantenían en el debido estado *kosher* y Calman tenía relaciones carnales con su esposa los días en que ésta se hallaba en circunstancias de impureza.»
>
> *(La casa de Jampol.)*

En otras oportunidades, Singer se refiere, en ese mismo tono simuladamente indiferente de que hablamos al vincularlo con otros autores judíos, como Abramovich, a la inserción de modas y formas ajenas a las costumbres y comportamientos del pueblo judío:

> «Y resultó que Calman hizo un gran negocio con la compra, ya que la colina estaba formada por piedra caliza extremadamente rica. Calman contrató obreros y un técnico para que supervisara la explotación de la cantera. Ordenó la construcción de un horno, y comenzó a obtener cal, que transportaba a Jampol. El horno funcionaba día y noche. La espiral de humo que la chimenea vomitaba tenía amarillento color sulfuroso, y, a veces, cuando las llamas trepaban hacia lo alto, adquiría tinte rojizo, por lo que evocaba en la mente de Calman las ciudades de Sodoma y Gomorra. Los judíos creían que si el fuego no se extinguía en el curso de siete años, daría lugar al nacimiento de una salamandra.»
>
> *(La casa de Jampol.)*

Pareciera, en muchos casos, como si la vida presente, prosaica, estuviese privada de todo interés y Singer buscara otra, más armónica en el pasado: el judío de antaño era abnegado, honesto, propenso a acciones

filantrópicas, mientras que el moderno se ha convertido, gracias al contacto de la civilización, en simple explotador y vulgar comerciante. Esto parecería desprenderse de obras como *Los pequeños zapateros,* hermoso cuento incluido en la colección titulada *Gimpel, el tonto.* Esta es la bella historia de una familia de humildes zapateros, fundada por Abba Shuster, hombre bueno y piadoso, afincado en Frampol—un pueblecito de Polonia, que «nadie sabía quién lo había fundado, ni por qué allí precisamente», entre espesos bosques y profundos pantanos, en la ladera de una colina, cerca de la cumbre; que es también donde se ubican varias de sus otras narraciones: *El caballero de Cracovia,* o el mismo que da título al libro—. Gimpel, el mayor de sus hijos, emigra a los Estados Unidos, luego le siguen sus hermanos, y allí todos prosperan y se enriquecen, a la manera norteamericana, se casan y tienen prole. El viejo Abba va a visitarlos, pero ese mundo le es totalmente ajeno; deambula por la mansión y por el parque y no logra hallarse; hasta que, en un armario, olvidadas, encuentra sus viejas y humildes herramientas de zapatero que sus hijos, al venir, habían traído de Frampol. El viejo, entonces, a los fondos del parque, instala un pequeño taller y comienza a hacer zapatos para algunos clientes; muy pronto sus hijos le imitan, reencontrándose a su vez, al reencontrar la vieja artesanía y, con ello, un sentido a la vida. «No, gracias a Dios—comenta el viejo Abba—no se habían hecho idólatras en Egipto.»

Y esto puede entroncar con la particular visión del pasado en Singer, y con el concepto de temporalidad-realidad.

Singer jamás habla desde una altura por encima de sus personajes o de la propia historia. Jamás se sitúa arriba de sus criaturas. Por el contrario, el escritor es sus criaturas, ni se diferencia por la materia narrativa. Los personajes nunca están expuestos; el narrador apuesta y se confía a la expresividad de los seres que crea, y éstos se mueven en un mundo cerrado, autoabastecido, para decirlo impropiamente pero de una vez. Un mundo peculiar que vive y palpita como desinteresado de los terceros escuchas, pero a la vez profundamente ejemplar, es decir, con no negada intención metafórica, e incluso con moraleja; por ejemplo, en *Satán en Goray,* cuando al final de la novela se dice:

> «La moraleja de este relato es: No hagamos intento alguno de forzar al Señor para terminar nuestras congojas en el mundo. El Mesías vendrá cuando Dios quiera y librará a los hombres de la desesperación y el crimen. La muerte cortará su espada y Satán morirá abjurado y aborrecido. Lilith se desvanecerá con la noche. El exilio terminará y todo será luz. Amen Selah. Concluso y hecho.»

También este tipo de remates podemos hallar en *El mataesposas* o en *El caballero de Cracovia,* etc.

Así como no hay una búsqueda subjetiva, ni una relación convencional entre el narrador y la realidad narrada; tampoco hay tiempo presente—no podría haberlo—: todo lo que se narra pertenece al pasado. Estuvo allí, sucedió allí, hace mucho tiempo, tal vez siglos; pero el narrador adquiere una vigencia inusitada. Como si fuera el triunfo de la peripecia humana sobre lo histórico. Tal es el caso de la obra de Singer, con la notable excepción de *Un amigo de Kafka,* colección de narraciones breves, casi todas ambientadas en Nueva York y «el más americano de sus libros».

*Un amigo de Kafka* (editado en inglés en 1970, en 1973 en traducción española) es la quinta colección de cuentos de Isaac Bashevis Singer. Con este libro—ya lo hemos dicho—, Singer amplía su campo geográfico, pero también el de sus conocimientos y el de su realidad tradicional; hay ya un desplazamiento de experiencias desde las pequeñas villas judías del Este europeo (o de la gran ciudad: Varsovia) hacia Nueva York (o, excepcionalmente a otros sitios, como Israel o Argentina).

Pero si es verdad que es notorio ese desplazamiento, no es menos cierto que no han desaparecido las constantes esenciales de su narrativa, las mismas desde que escribió, en 1933, *Satán en Goray,* pasando por *Gimpel, el tonto* y *El Spinoza de la calle Market.*

A poco que avancemos en la lectura de Singer, tendremos la convicción de que nada sucede o puede suceder en el campo de la experiencia presente, excepto el acto de rememorar (Hegel postulaba: vivir es recordar). El pasado ilumina el presente; nada es posible en el presente, salvo el acto de narrar. Esto parece claro hasta—o sobre todo—en aquellas de sus obras, como *Satán en Goray,* de ambiente o fondo histórico. La acción de esta novela transcurre a mediados del siglo XVIII en Goray, una pequeña ciudad—un *shtetel*—de la provincia de Lublin, Polonia, cuya población es judía en su totalidad. Por aquellos años los cabalistas habían previsto la llegada del «fin de los días»; el fin de la diáspora, el esperado momento del pueblo de Israel. Eran tiempos de protestas campesinas aplastadas sangrientamente por los barones polacos. En ese momento aparece Sabbatai Zevi, líder carismático que canaliza un estado de histeria popular. Pero, sometido, abjura y abandona a su pueblo, traicionándolo.

Las lecturas que puede admitir esta obra son múltiples, pero hay una ineludiblemente clara y arquetípica: la del papel satánico de los falsos líderes, de los demagogos endiosados por la desesperación y la histeria colectiva. Esto es una tragedia de todos los tiempos, en nuestra civilización, cuando se pretende formar caminos y sólo se consigue regresar al punto de partida. Veamos un trozo significativo de la novela:

«Hasta bastante años más tarde los dispersos ciudadanos no comenzaron a volver, aunque sólo un puñado de cada familia. Los que eran jóvenes cuando Goray resultó devastada se habían convertido ahora en gente canosa, y los que ejercieron el poder local venían vestidos de arpillera y llevaban al hombro sacos de mendicantes. Algunos habían abandonado el camino de la rectitud y otros estaban sumidos en la melancolía. Pero es ley universal que todas las cosas tienden a volver a ser lo que fueron.»

* * *

La ubicación o delimitación geográfica de los lugares donde transcurren las historias singerianas constituye otro recurso engañoso. Esto es también una demostración más de su astucia narrativa. Los lugares mencionados en los cuentos de Singer—que se repiten muchas veces de una a otra historia: Frampol, Lublin, Varsovia, Bilgoray, Malopol, Krashink—tienen existencia real en los mapas (al menos, en los viejos mapas de Polonia), pero carecen de significación temporal. Singer acumula nombres de precisa geografía, acumula detalles, costumbres regionales y hogareñas, pero, por contraste, todo eso nos lleva a la convicción de que lo que cuenta puede suceder en cualquier sitio. Dentro de este procedimiento, con frecuencia alude, menciona o implica en sus ficciones a nombres propios de personas conocidas o famosas, recursos de gran idoneidad para otorgar solvencia real, apariencia testimonial a sus ficciones:

«Jacques Kohn había nacido en el seno de una familia hasidim, en un pueblecito de Polonia. No se llamaba Jacques, sino Jankel (...) fue amigo de muchos hombres célebres. Ayudó a Chagall a encontrar un estudio en Belleville. Israel Zangwill le había invitado a menudo a su casa. Actuó en una obra dirigida por Reinhardt, y más de una vez comió fiambres con Piscator. Me había mostrado cartas a él dirigidas, no sólo por Kafka, sino también por Jacob Wassermann, Stefan Zweig, Romain Rolland, Ylia Ehrenburg y Martin Buber. Todos le tuteaban.»

*(Un amigo de Kafka.)*

Y así: el doctor Alexander Walden—personaje central de *La broma*—había sido amigo de Einstein, Freud y Bergson. Y el mismo Einstein, en este relato, asiste al funeral del personaje:

«Después todos nos levantamos y desfilamos ante el féretro. Ante mí vi al profesor Albert Einstein, con aspecto exactamente igual que el que presentaba en las fotografías, levemente encorvado de espaldas, largo el cabello. Se detuvo unos instantes, murmurando unas palabras de despedida...»

También el doctor Beeber, en el cuento que lleva su nombre, está vinculado a Lenin, Kropotkin, Bergson y otros.

Los recursos narrativos de Singer muchas veces parecen contradictorios: jamás busca mimetizar lo imaginario a lo absurdo con la apariencia de lo real; no pretende copiar, o mejorar, valerse de datos reales. Pero, insólitamente, a medida que nos va tratando de convencer de lo fabuloso de sus narraciones (mujeres poseídas por *dybbuks*—demonios—devotos rabinos que abandonan su fe sólo para confirmarla, humildes tenderos o artesanos ignorantes convertidos en santos, «bodas negras», combinaciones mágicas para extraer vino de las paredes, o crear palomas mediante combinaciones de nombres sagrados; un cobertizo que desaparece sin dejar rastros a la vista del pueblo, y vuelve a aparecer) más reales, verídicas y vigentes nos parecen. He allí un aspecto de la fuerza trascendente de su obra. Veamos algunos ejemplos de interpolaciones fabulosas:

> «Una noche una muchacha salió de su casa para llenar un cubo de agua en el pozo, y un espíritu maligno tomó posesión de su cuerpo. Cuando la muchacha comenzó a hablar, lo hizo con una rara voz de hombre. El alma errante que había entrado en su cuerpo era la de un talmudista de perversa índole que había recitado oraciones y párrafos del Torah al revés, es decir, comenzando por el final y terminando por el principio. Este hombre también contradecía a los más sabios jurisconsultos en puntos difíciles de la ley judaica. La joven embrujada, pese a ser de cuerpo frágil, levantaba piedras que tres hombres corpulentos no podían mover y las arrojaba al aire como si fueran chinas.»
>
> *(La casa de Jampol.)*

También la presencia de Dios—por acción o por omisión—es constante en su obra. Yosha («... aunque mago, era considerado un hombre rico») creía en Dios, a pesar de que Dios no indicaba, ni enseñaba, ni aconsejaba nada (cfr. *El mago de Lublin).* Levi Ytzchok, en *Relato junto al fuego,* dice:

> «—En estos tiempos Dios oculta su rostro. Cuando ocurre un milagro siempre se encuentra la explicación natural. En mis tiempos en todas partes había milagros.»

Dios, su mensaje, la entrañable sabiduría divina, es buscada por todos los medios:

> «Los sabios judíos habían estudiado con increíble minuciosidad el libro de Daniel, buscando las claves que anunciaran el momento de la llegada del Mesías, y a este efecto habían empleado la técnica del *nutrakon,* o interpretación de las iniciales, y la técnica de la *gematría,* o del valor matemático de las letras.»
>
> *(La casa de Jampol.)*

Las invocaciones esotéricas, los procedimientos cabalísticos constituyen un substractum que no rompe la lógica, sino que la apoya, porque Dios es *también* fundamentalmente contradictorio:

> «Los errores en las letras son asuntos graves. Un error en una letra, en el acento de una vocal, basta para destruir la Tierra. Enciendes una vela de cera, quemas incienso, pronuncias un nombre sagrado y un nuevo ser comienza a desarrollarse ante tu vista, lo mismo que el embrión en la matriz de la madre. No basta con pronunciar el nombre. En la Cábala, los pensamientos son objetos.»
>
> *(Relatos junto al fuego.)*

Y naturalmente el demonio, y su *partenaire* Lilith; y los *dybbuks* (de acuerdo con el folklore judío, un *dybbuk* es un aberrante ser sobrenatural, o un demonio, o el espíritu malvado de una persona muerta que vagabundea en busca de un ser viviente para habitar en su cuerpo) tienen un preponderante papel. Ya encarnado, el *dybbuk* se manifiesta como una espantosa voz que dice lo que no debe ser dicho, y empuja a su infortunada víctima por malos caminos [5].

En *La boda negra,* cuento incluido en el volumen *El Spinoza de la calle Market,* Hindele, hija única de Aaaron Naphtali, rabino de Tzinker—muerto en lucha con los demonios—, es casada con un hombre brutal y libidinoso. Este, para ella, es un demonio, y su boda, una *boda negra.* Violada por su marido, Hindele muere de parto creyendo haber parido un demonio. *El invisible* (de *Gimpel, el tonto)* es, a su vez, una divertida historia contada por el demonio. En *La llave* (de *Un amigo de Kafka),* cuento que transcurre en Nueva York, Bessie Popkin—viuda, vieja y solitaria—«no sólo vivía atormentada por los seres humanos, sino también por los demonios...» En ella, la visión de lo cotidiano adquiere en todo momento características ambiguamente siniestras, merced a su propia paranoia.

En *El enigma:*

> «Oyzer-Dovild inclinó la cabeza. Desde su infancia había vivido absorto en el judaísmo y dominado por el deseo de vivir santamente. Había estudiado todos los libros hasidim, los libros de moral y hasta había intentado hallar un camino de salvación en la Cábala. Pero Satán le interceptaba el camino.»

En *Altele:*

> «Altele sabía que pecaba al engañar a la comunidad. Aunque quizá su comportamiento no fuera engaño, quizá aquel Grunam Motl que ha-

[5] Entre la notablemente escasa bibliografía sobre la obra de SINGER, merece destacarse el estudio que EDWIN GITTLEMAN le ha dedicado: *Dybbukianism: The Meaning of Method in Singer's Short Stories,* en el volumen *Contemporary American Jewish Literature.*

bía encontrado era un demonio. Muy a menudo los demonios adoptaban las apariencias de hombres y también los muertos se levantaban de la tumba y se mezclaban con los vivos.»

En *Algo más allá:*

> «El rabino se preguntó: '¿Es esto el mundo? Es éste el lugar al que el Mesías ha de llegar?' Buscó en el bolsillo el papelito en que se había apuntado las señas de Simcha David, pero, al parecer, había desaparecido: '¿Será que los demonios juegan conmigo ya?' El rabino volvió a meter la mano en el bolsillo e inmediatamente sus dedos encontraron el papel. Sí, un demonio se había burlado de él. Ahora bien, si no hay Dios, ¿cómo es posible que el maligno exista?»

* * *

Es lógico que un pueblo de tan arraigado ideal nacional, dispersado por el exilio, se aferre a la única estructura posible para no diluirse por confusión, como de algún modo queda ilustrado en la novela de Singer *La familia Moskat.* Por ausencia de una estructura legal, de normas públicas con imperio, el rito, las formas religiosas, los dictados rabínicos, para el pueblo judío, ocupan el lugar de la ley, convirtiéndose en normas consuetudinarias a observarse por la comunidad étnica, que es, también así, la comunidad de los fieles dondequiera que se encuentren:

> «Aquel canto había llegado hasta él a través de las generaciones. Las palabras del Mishnah eran muy claras. Hacían referencia a un buey, un asno, un ladrón, un asesino, un matrimonio y un divorcio. Y cada palabra exhalaba un aroma indescriptible. Las letras hebreas estaban trazadas por mano santa, sagrada, eterna, tenía la impresión de que aquellas letras le unieran a los patriarcas, a Josué, a Gamaliel, a Eliecer... Aquellos textos le hablaban tal como hablan los abuelos, los bisabuelos. Le decían lo que era justo y lo que era injusto, lo que era puro y lo que era impuro. Le hacían partícipe de los tesoros del Torah. Cuando se encontraba entre los libros sagrados, Calman se sabía a salvo. Sobre cada volumen se cernía el alma de su autor. Allí, el Señor le vigilaba y protegía.»
>
> *(La casa de Jampol.)*

De este modo, el destino clásico de un joven judío era ser rabino, estudiar la Torah, «que es la mejor mercancía»; abstenerse de reír y de llorar. Así, la juventud del hombre puro era absorbida por la escuela y la sinagoga.

Esta ortodoxia, este apego al Libro y al casuismo regía hasta para los menores detalles. Veamos algunos:

Las bodas:

> «Ya bajo el dosel, el novio pisó un zapato de Jochebed para indicar que a él correspondía el papel de amo y señor, y luego rompió un vaso para que la suerte los favoreciera.»
>
> *(La casa de Jampol.)*

> «La ceremonia procedió según la ley. El rabino, que llevaba gabardina de raso muy usada, escribió el contrato matrimonial y luego hizo que la novia y el novio trocaran su pañuelo en prenda de acuerdo; luego, secó la pluma en su casquete. Varios mozos de la calle que habían sido llamados para hacer el quorum sostenían el palio. El doctor Fischelson se vistió una túnica blanca para que pensara en la muerte y Dobbe dio siete vueltas alrededor de él siguiendo la costumbre...»
>
> *(El Spinoza de la calle Market.)*

Los ritos de fecundidad, curas y medicinas:

> «Hodele puso en práctica todo género de medios para que Altele concibiera. Todos los viernes daba a Grunam Molt ajos asados a fin de que su simiente aumentara. Daba a Altele ubres guisadas, daba a morder a Altele el protuberante extremo de un limón que había sido bendecido por piadosos judíos en el Sukkoth o Fiesta de los Tabernáculos, y recitaba todo género de oraciones ante Altele para que su matriz se abriera...»
>
> «Le dijo que por la noche, después del baño ritual, cuando el marido acudiera a su lado, debía humedecer la punta del dedo con el semen que el marido le hubiera dejado adentro, y poner dicho semen en el borde del vaso de vino con que se despide el sábado.»
>
> («Altele», en *Un amigo de Kafka.)*

Los matarifes rituales, los *casamenteros,* las barbas que no deben rasurarse, las prendas interiores, que deben ser con flecos, y hasta los atuendos o mortajas para muertos, que deben ser confeccionados en telas sencillas, no cortadas con tijeras, sino rasgadas a mano, apenas hilvanadas (cfr. *La peripuesta, Un amigo de Kafka).*

Toda esta estructura ritual, exagerada, ahoga la vida. El fanatismo religioso en que se había encerrado el pueblo judío, petrificado en la telaraña de sus creencias y costumbres, inmutable y celosamente aferrado a ellas; la rígida moral por una parte y ciertos prejuicios seculares por la otra, crearon normas de vida absurdas en demasía, pero que, a pesar de eso, nadie osaba violar. Singer las combate, pero con ironía y ternura, así como lo hizo el jasidismo [6] cuando se levantó en contra de aquel espíritu austero con que los rabinos rodearon al judaísmo.

La ortodoxia rabínica libresca llevada al colmo ahogaba al amor, a

[6] Tendencia popular y mística, nacida en Polonia, fundada por Israel Baal Schem, estudioso de la Cábala.

la alegría, a la vida en suma. El jasidismo postuló no sólo amar a Dios, sino también fraternizar entre los hombres, rebelarse contra la tristeza del «valle de lágrimas» y servir al Señor con regocijo, porque la alegría place al Señor más que la tristeza: «el universo, la Torah, los hombres y todos los seres son melodías, sonidos parciales del Gran Todo».

> «A partir de hoy—dice Oyzer-Dovidl en *El enigma*—no me privaré del cognac; en los cielos se prefiere la más leve alegría a la más sublime melancolía.»

Y ello también respecto del amor, del amor carnal, entre hombre y mujer. Para la ortodoxia talmúdica, la mujer era un obstáculo para la santidad.

Nechele, esposa del piadoso Oyzer-Dovidl, acaba fugándose, en pleno Yom Kippur, con Bolek, joven gentil y para colmo el hijo del matarife de cerdos. El esposo queda paralizado por la noticia, pero luego reflexiona:

> «Todas las tentaciones habían desaparecido. Nada quedaba salvo amar a Dios y servirle hasta el postrer aliento...»

El ideal de la mujer judía era soñar con un joven instruido, «de rostro pálido, de tierna mirada y largas patillas» (tenemos una pintura de éste en Jochanan, y también en Mayer Joel, personajes de Singer en *La casa del Jampol)* en tanto su mayor desgracia era quedar soltera. El sentimiento del amor no era el que primaba para las uniones, puesto que el casamiento era sólo un problema de los padres.

> «El verdadero amor entre hombre y mujer sólo comienza en el Paraíso, cuando el hombre se sienta en un trono de oro y la mujer le sirve de taburete en que poner los pies, y ambos penetran en los misterios de la Torá. Aquí en la Tierra, en este valle de lágrimas, una mujer es esposa abandonada, incluso cuando apoya la cabeza en la misma almohada en que el marido reclina la suya.»
>
> («Altele», en *Un amigo de Kafka.)*

A los israelitas, educados en un ambiente que privilegiaba el cerebro y denigraba el corazón, la mujer les parecía «más amarga que la muerte». La hermosura era pasajera y falaz y la mujer debía limitarse a ser virtuosa ama de casa y resignarse a ocupar un lugar secundario en la vida; desde temprano todo jovenzuelo musitaba diariamente una oración de gratitud por haber nacido creado varón y no mujer. La rígida ciencia rabínica no es accesible al espíritu femenino. En un cuento de Leon Peretz, el marido, que por complacer a su esposa le explica algu-

nos pasajes del Talmud, observa con ironía que ellos no tuvieron otra eficacia que hacerla dormir.

Pero también es malo que la mujer no se duerma y pretenda instruirse, puesto que según el dicho popular, «el hombre que enseña la Torah a su hija no hace más que sembrar herejías».

> «A Calman también le tenía preocupado su tercera hija, Miriam Lieba. Vivía absorta en la lectura de libros polacos. Criticaba muchas costumbres judías, no le gustaban los platos del sábado y estaba siempre disputando con su madre.»
>
> (*La casa de Jampol.*)

«Singer—ha dicho Bellow—no es más un cronista de su *ghetto* que Chagall. Son creadores extremadamente sofisticados, provistos de una vasta cultura y que han absorbido tal cantidad de conocimientos que interpretan con exceso su origen material por el cauce de la imaginación.»

Singer es también un escritor respecto del cual—al menos hasta el otorgamiento del Premio Nobel—no abundaron las notas críticas. En muy pocos estudios anteriores a 1970 se lo incluye. Escritores mucho más jóvenes que él y con una obra menos extensa (sin entrar a considerar aquí su valía): Updike, Cheever, Vonnegut, Styron, Barth o Hawkes, tuvieron o tienen más fama. De algunos que la tuvieron comienzan ya a olvidarse. Singer no participó en ningún *boom,* ni siquiera del de los escritores judíos. Jamás rozó el «bestsellerismo». Hollywood no compró ninguno de sus temas. Tampoco, como suele suceder, los franceses lo «descubrieron». Su mundo no tiene nada que ver con las grandes constantes de la narrativa norteamericana: carece de preocupación por la naturaleza, no habla de las drogas, ni de los desastres de Corea o Vietnam como temas de moda, ni de la *New Left;* no pertenece al mundo bohemio o marginal (Mailer, Kerouac, Heller), ni al fantástico, surrealista o sofisticado (James Purdy, Truman Capote), ni siquiera al tragicómico (Roth, Malamud), aunque quizá sea con este último con quien más se aproxima. Como Malamud, es un virtuoso de la narración corta. El mismo lo ha admitido, dando las razones de su preferencia por el género: «En una narración breve puede usted concentrarse en la calidad. En una novela extensa se da únicamente lo esencial. En los cuentos usted elabora... Es cierto que nuestro control no puede ser perfecto... en una novela; y sí sólo en un cuento» [7].

El caso de Isaac Bashevis Singer sirve para ilustrar, una vez más, que la calidad, la dignidad artística, e incluso el genio, tienen poco que ver con el estrépito, con la fama, y mucho menos aún con la difusión comercial masiva de la obra de un creador. Y por este motivo—quizá

[7] De *An Interview with Isaac Bashevis Singer,* en *Commentary,* XXXVI, noviembre de 1963.

por el único—el Premio Nobel ahora ha sido útil, al menos para alertar a los dueños y manipuladores de la cultura de consumo. Valía la pena. Puesto que por el conocimiento de su obra aprenderemos a conocer, comprender y amar lo mejor de un pueblo, histórico chivo expiatorio de las frustraciones ajenas. Esto parece estar diciéndonos el propio Singer desde todas las fotografías, que menudearon después del Premio Nobel, en que nos mira, como su personaje, el doctor Beeber, con «unos ojos judíos tristes y alegres al mismo tiempo, tan antiguos como el exilio del pueblo de Israel».

*HECTOR TIZON*

Verónica, 8, cuarto piso
MADRID-14

# DE LA REMOTA INDIA A ALCALA DE GUADAIRA

## Nota sobre la ruta de los gitanos [1]

Sobre el estudio de la cultura gitana, sobre su situación conflictiva en el contexto de las culturas occidentales y sobre las sucesivas y no siempre visibles agresiones de que ha venido siendo objeto, no sólo mediante procedimientos típicamente racistas, sino también con el concurso del vanidoso ofrecimiento de una integración que ignora o desprecia a todo su sistema de valores (el cual, con esa integración incondicional, quedaría devastado), existe un excelente libro de Francesc Botey: *Lo gitano, una cultura folk desconocida.* Para evitar un minucioso plagio citaré con frecuencia ese texto.

«En el valle del Indo, por los años 3000 al 2000 antes de Cristo [escribe Botey] se desarrolló una esplendorosa civilización urbana, un pueblo cuyas ciudades tenían elaborados sistemas de desagües, que vivían en casas de ladrillos y mantenían relaciones con las distintas civilizaciones de Mesopotamia y Elam. El suelo del norte de la India había experimentado ya grandes movimientos de pueblos: los protoaustralianos, su primera oleada humana, los melanésicos después, los drávidas; también se halló presente el tipo mediterráneo, que aportó la agricultura. La sedimentación estaba ya bastante avanzada como para que hicieran su aparición las grandes culturas de Harappa y Mohenjo-Daro, en el interior y en la llanura, ambas en el curso del Sind (el Indo) y su afluente Parusni (actualmente Ravi). Contemporánea de Egipto y Sumer, esta civilización era netamente superior a la de los arios, que posteriormente la invadieron.» En apoyo de esta última precisión, Botey cita una frase de Eliade: «Su civilización urbana e industrial no tenía punto de comparación con la *barbarie* de los indoeuropeos». Botey informa de cómo «el pueblo joven y rudo de los arios venció, pero a su vez fue vencido; es decir, a pesar de su aparente aniquilación los autóctonos vencieron culturalmente. Esta victoria fue lenta y silenciosa; como toda ósmosis de culturas, fue obra de siglos». Y más adelante: «Efectivamente, el gitano no es ario. Las afinidades de los gitanos con los aborígenes prearios, y aun predrávidas, de la India meridional son particularmente notables, como atestiguan

[1] Capítulo del libro *Memoria del flamenco,* de inmediata aparición en la Editorial Espasa-Calpe.

diversos estudios serológicos y antropométricos». Los gitanos son, pues, oriundos de la cuenca del Indo, lugar en donde tuvo su origen la primera cultura ya geográficamente hindú, cultura vencida por la invasión aria y después dominadora cultural de sus dominadores. «Los antepasados de los gitanos eran congéneres de otros pueblos y, con ellos, creadores y herederos de las culturas de Harappa y Mohenjo-Daro.» A esta cultura que se hace presente con la aparición de las ciudades de Mohenjo-Daro y de Harappa, Romila Thapar, en su *Historia de la India,* la denomina «la espectacular civilización del Valle del Indo». A su vez, en un texto sobre la India, escribirá Marie-Joseph Steve: «Entonces es cuando se erigen, sobre estos humildes vestigios [en esto contradice o matiza a Botey], las altas murallas de ladrillos cocidos de Harappa y Mohenjo-Daro, hacia 2500 a. C. Es un mundo nuevo que se instala de una vez y que se impone inexorablemente. Ninguna de las excavaciones realizadas nos ha aportado aún la prueba de que esta sorprendente y enigmática civilización tuviera sus raíces en las aldeas y poblados que la han precedido. La entrada de la India en la historia sigue estando rodeada de misterio». Entre esas misteriosas gentes que, desde procedencia hoy desconocida y a un ritmo también oculto en la tiniebla, crearon en la India la cultura Harappa se encontraban, pues, los antepasados de los antepasados de los gitanos. Se diría que en el culto de esta raza por sus antepasados se juntan el sobresalto religioso y la fidelidad antropológica; es decir, el terror y el misterio que basamentan la preconsciente memoria colectiva de un pueblo.

Tras su invasión y dominación, los arios reestructuraron la configuración teológica y social de la India, implantando el sistema de clasificación en castas. «Los arios habían reservado para sí la supremacía, que revistieron de categoría religiosa: el brahmán»; el sudra, relegado a ser esclavo del brahmán, es excluido de la religión de éste; «le está prohibido el matrimonio con persona de otra casta, no puede comer o beber con grupos superiores». «La gran masa quedará abandonada.» Los gitanos eran una pequeña parte de la zona inferior de aquella rígida estructura de castas, por lo cual su suerte «corrió pareja con los parias. El progresivo endurecimiento del sistema de castas no pudo con su espíritu indomable y los grandes movimientos de los pueblos pusieron al gitano en la ruta de Europa». Botey sostiene que por el momento es inútil empeñarnos en conocer la historia del pueblo gitano (entonces, la *casta* gitana) en épocas anteriores a su salida de la India, aunque de su comportamiento posterior podamos deducir que su forma de vida era seminómada y que existía confundido entre las clases desposeídas. A su vez, Jean-Paul Clébert señala que «la propia historia de la India es poco explícita. En la mezcla, a primera vista incoherente, de sus antiguas poblaciones, apenas se puede

discernir una raza de hombres prearios, de piel muy oscura, de cabello rizado, que llevaban una vida seminómada a base de caza y cosechas. La llegada de los arios, alrededor del año 1500 a. C., probablemente empujó a aquellas comunidades hacia regiones más desheredadas. Quizá fue el momento en que los *curi,* los *rom* y las otras tribus empezaron a nomadizar y a especializarse en profesiones propias de los errantes». Como se advierte, el origen del desarraigo y diseminación de los *rom* se diluye en una fecha nebulosa. Los motivos—excepción hecha de la pobreza, de la necesidad—únicamente son conjeturables. Para Fernando Quiñones, el éxodo de los gitanos se inicia entre los siglos VIII y IX de nuestra era, para atravesar lentamente Asia y Europa «dejando aquí y allá núcleos raciales». Botey se pregunta: «¿Cuándo empezaron su peregrinar? ¿Fue en algún trasiego de pueblos provocado por invasiones cuando empezó su nomadismo? ¿Fueron desde siempre nómadas? ¿Empezaron a recorrer el mundo con la invasión de los arios? ¿Fue—como se inclinan a creer los especialistas—entre los siglos VII y XIV cuando dejaron la India, coincidiendo con un período de luchas intestinas y con la invasión musulmana? Algunos estudios sobre el idioma parecen fijar su partida alrededor del año 1000».

Es claro que las fechas que se proponen para señalar el origen del nomadeo *rom* no son coincidentes. Ricardo Molina, tras interrogar a la *Encyclopédie de la Pleïade,* anota que, aún sin poder especificar desde qué región, los gitanos abandonaron la India «a principios del siglo IX». Y agrega: «En 834 ya acampaban en la Baja Mesopotamia, donde los batió el Califa de Bagdad, Motassim». Por su parte, Teresa San Román propone una posible ruta migratoria a partir de la patria hindú: «A través del análisis de los dialectos del Romany, especialmente los hablados por los gitanos galeses [el doctor Sampson] reconstruyó la ruta que los gitanos habían seguido en su movimiento hasta el extremo occidental de Europa. A partir de Indostán, habrían pasado a Afganistán, y de aquí al Irán. En Irán (...) tomaron dos caminos diferentes: algunos llegaron a Bizancio a través de Armenia y otros pasaron al norte de Africa habiendo cruzado Siria».

Además de algunos trabajos de serología y de antropometría, únicamente los análisis lingüísticos vienen proporcionando ciertos alivios a la investigación—siempre tan dubitativa—, tanto por lo que se refiere al origen más remoto de los gitanos [2] cuanto por lo que atañe a sus rutas de

[2] «Fue Cristopher Rüdiger [escribe Teresa San Román] quien en la segunda mitad del siglo XVIII (1782) encontró una correlación entre la lengua Romany y las habladas en el noroeste de la India. Y durante el mismo período, un lingüista alemán, Grellmann (1782), identificó el

éxodo. La ruta y su bifurcación propuestas por el doctor Sampson parecen verosímiles. A ellas prestan su colaboración un antiguo documento y una leyenda oral. El documento sería éste: hacia el año 950 de nuestra era el historiador árabe Hamzha ibn Hassan-el-Isfalini, en su *Historia de los reyes de Persia* (el país llamado hoy Irán, y fronterizo con el Pakistán, que era el territorio que comprendía el noroeste hindú en la época de Harappa y Mohenjo-Daro), registra la llegada, *quince siglos antes* (es decir, hacia 550 a.C.) de doce mil músicos procedentes de la India y que el rey persa Bahram Gur distribuyó en su reino, apenado al ver a sus súbditos beber sin música. Gitanólogos posteriores han conjeturado que esos músicos hindúes eran de origen *rom,* esto es, gitanos. Si en efecto fueron gitanos, este ingente envío al rey persa reforzaría la ya sólida hipótesis de la pobreza de la casta *rom* en la era precristiana: doce mil músicos no se envían a un país sino como una venta o un regalo.

En cuanto a la leyenda oral, su interpretación, sin negar la procedencia hindú de los gitanos, nos hablaría de su remota permanencia en Egipto (algo que, si atendemos con un mínimo de confianza a las constantes referencias egipcias, faraónicas, etc., que encontramos en el cante gitanoandaluz, y aún en las conversaciones cotidianas gitanas, así como en algunos de los nombres genéricos con que vienen siendo denominados a través de la historia—egipcianos → gitanos—, no debemos desestimar); pues bien: el especialista ruso Mijaíl Kunavin, estudiando las tradiciones orales de los zíngaros viajeros por los montes Urales, anotaba hacia 1840 la siguiente leyenda:

> En ese país, donde el sol sale detrás de una oscura montaña, hay una ciudad grande y admirable, rica en caballos. Hace muchos siglos, todas las naciones de la tierra viajaban hacia esa ciudad, a caballo, a lomos de camello o a pie... Todos hallaban un refugio y una acogida. [Entre aquellos viajeros] había algunas de nuestras tribus. El soberano de aquella ciudad las acogía favorablemente, y al observar que sus caballos estaban bien cuidados, les propuso establecerse en su imperio. Nuestros antepasados aceptaron, plantaron su tienda en los fértiles prados. Allí vivieron mucho tiempo contemplando con agradecimiento la tienda azul de los cielos. Pero el destino y los espíritus del mal veían con disgusto la felicidad del pueblo *rom*. Entonces, a aquellos lugares dichosos enviaron malvados jinetes *jutsi,* que prendieron fuego a las tiendas del pueblo feliz, y tras haber pasado a cuchillo a los hombres se llevaron a la esclavitud a mujeres y niños. Sin embargo, muchos escaparon, y desde entonces no se atreven a permanecer mucho tiempo en un mismo lugar.

---

Romany con la lengua que se hablaba en la margen derecha del río Zind, que actualmente tiene a Karachi por capital. Una considerable cantidad de literatura ha versado sobre la conexión hipotética de Zind con el nombre dado a los gitanos en diferentes partes del mundo, tales como Sinti, Zincalo, Tsingaro y Zíngaro». Todo lo cual coincide con la información en la que Cansinos-Assén notifica que el cardenal Mezzopant identificaría en el Romany a un dialecto del sánscrito.

Como avisa François de Vaux de Foletier (de cuyo necesario libro *Mil años de historia de los gitanos* tomo ese relato tradicional), «no hay hay que acoger las leyendas orales sino con suma prudencia». Y en efecto, con prudencia de hipótesis, e incluso de hipótesis muy tímida, quisiera señalar la semejanza del nombre de aquellos enigmáticos «malvados jinetes *jutsi*» con el de los guerreros *hyksôs* o *bicsos* que invadieron y dominaron el territorio egipcio comprendido desde el sur de Tebas hasta Avaris, en el Mediterráneo, durante las XV y XVI Dinastías (aproximadamente, unos cien años) y que fueron expulsados por los tebanos hacia 1567 a. C. La ferocidad que la leyenda zíngara de los Urales atribuye a los *jutsi* se corresponde con la documentación que Egipto proporciona sobre los invasores hicsos. Particularmente Manetón, citado por Flavio Josefo, atribuye a ese pueblo dominador características temibles—en todo caso, es seguro que debió de ser un pueblo fuerte y combativo; de otro modo, no habría logrado controlar la casi totalidad del territorio egipcio por la fuerza—. «Los autores egipcios [escribe, aunque sin identificarse totalmente con ellos, P. Marie-Josep Steve], desde los escribas de la XVIII Dinastía hasta Manetón, coinciden en hacer de la época de los hicsos un período de abominación». Pido al lector que lea estas deducciones con la cautela con que las anoto. Pues si, por un lado, el talante de los hicsos dominadores puede corresponder con los *jutsi* que aterraban a la memoria colectiva de los zíngaros rusos del siglo pasado, si identificamos a ambos conjuntos de jinetes habríamos de aceptar que ya en el siglo XVII a. C. había en Egipto poblados gitanos: antes, pues, de las invasiones arias a la India. Quizá sea descabellado dar por cierta esta deducción. Quizá sea precipitado desestimarla de forma tajante. Pero si no se desestima, nos veríamos forzados a hacer retroceder la fecha inicial del nomadeo gitano (cosa, por lo demás, bastante verosímil en tiempos en que eran constantes los movimientos migratorios de pueblos), con lo que, más que un acopio de hipotéticas precisiones, sólo obtendríamos una nueva tiniebla en nuestro desvalido afán por rastrear la misteriosa prehistoria de esta comunidad. De cualquier modo, al proponer esta deducción—repito: con cautela insaciable [3]—reforzamos la sospecha de una presencia *rom* en Egipto desde tiempos remotos, y la teoría de una corriente migratoria del nordeste al noroeste de Africa: algunos gitanos, como escribe Teresa San Román, «llegaron a Bizancio a través de Armenia y otros pasaron al norte de Africa habiendo cruzado Siria. Esto explicaría por qué se encuen-

[3] «Con cautela insaciable»; en efecto, en ocasión anterior y en un trabajo sobre el que es juicioso no proporcionar pistas, he manejado la citada leyenda y, extraordinariamente ayudado por esa mala consejera que se llama improvisación, he llegado a una propuesta a la que debo, creo, llamar precipitada. Mi ferviente necesidad de no caer ahora en idéntico purgatorio intelectual me obliga a cuestionar mi nueva hipótesis (jutsi → hyksôs) y a proclamar únicamente la prudencia con que la ofrezco.

tran palabras greco-bizantinas solamente en algunos grupos gitanos y palabras árabes solamente en otros».

Repitamos, con Botey, una pregunta: los gitanos «¿fueron desde siempre nómadas?» Esta pregunta podría formularse de otro modo: los gitanos ¿fueron siempre insumisos? Continuando nuestro saqueo al texto de Botey, parece que «desde sus orígenes, los gitanos tuvieron que recorrer leguas y atravesar ríos defendiendo una tradición entrañable y —cortado el cordón umbilical con la madre India— crearon una raza». Son, como se ve, muchos cientos de años de nomadismo por Asia, Europa y, probablemente, el norte de Africa. Tal vez sea indebido suponer que durante esos siglos fueran en ninguna parte mucho mejor tratados de lo que luego lo serían en España. Sucesivos países, sucesivos siglos, sucesivos éxodos y, a menudo, sucesivos racismos. Como más adelante veremos, las leyes contra los gitanos brotan en España con notable fluidez desde unas décadas después de que ellos aparezcan. Si, en su mayor parte, estos gitanos se quedaron en la península, ¿cómo se los trató en Asia, en Europa? Espero que nadie confunda esta interrogación con ningún tipo de nacionalismo; no es otra cosa que un elogio para ese pueblo duradero y silenciosamente indómito.

Se calcula que fueron alrededor de ciento ochenta mil los «egipcianos» que atravesaron el Pirineo en sucesivas oleadas. En su mayor parte acabaron adoptando las tierras andaluzas para su definitiva radicación geográfica o para su ya restringido nomadeo. Esa elección no puede ser casual. Un pueblo en marcha desde siglos no se detiene ni por casualidad ni por cansancio. La profunda simbiosis gitanoandaluza que significa ese fenómeno cultural sobrecogedor al que llamamos el arte flamenco, indica —sugiere al menos— un mínimo de semejanzas culturales básicas; incluso asomándonos con premura encontramos semejanzas en sus formas de relación con la divinidad, en su concepto del grupo y en la densa estructura emocional de la familia, en la alta gradación de la sentimentalidad en todas sus formas, en su relación ensimismada con la naturaleza, en su situación particular dentro de la totalidad social, etc. En sus mejores momentos, las bocanadas de antropología en que consiste el arte gitanoandaluz hablan de una tentacular fraternidad entre la memoria colectiva de los gitanos y la memoria colectiva de ese prieto y mezclado núcleo racial que habita las tierras andaluzas. Miedo y dureza, orgullo y flexibilidad, resignación y altanería, son aparentes antinomias comunes en andaluces y gitanos. Ojeando la pavorosa Andalucía social del siglo XVII, Ricardo Molina indica que «en este miserable y abatido estrato popular de proletarios y jornaleros, reducidos gran parte del año a la mendicidad, fue donde arraigaron numerosos grupos gitanos, bandas segregadas de un misterioso pueblo perseguido». Y agrega: «... el proletariado andaluz

y los gitanos perseguidos tenían que entenderse perfectamente a través de algo vagamente parecido a una instintiva conciencia de clase». Aludiendo también a esa nebulosa pero arraigada camaradería de la desdicha, José Carlos Arévalo hace notar que «cuando la represión es más irracional y drástica», son los payos pobres quienes «procuran mejor acomodo a los gitanos perseguidos».

Acaso los gitanos no excluían de su inmediato porvenir la posibilidad de esas persecuciones cuando penetraron en España. Fue, parece, a principios del siglo XV. Hasta hace poco, la mayor parte de las fuentes proponían el año 1447 (habrían entrado por Barcelona), apoyándose en los *Anales de Cataluña,* de Narciso Feliú. Hoy disponemos de una prueba documental que indica una anterior fecha sobre la presencia de los gitanos en la península. El hallazgo de ese documento lo debemos a la inapreciable investigación de Amada López de Meneses. Se trata de un salvoconducto en el que consta que Alfonso V el Magnánimo ordena a las autoridades de la Corona de Aragón no poner impedimento alguno, durante tres meses a partir de la fecha de la firma, a Juan de Egipto Menor ni a las gentes mandadas por él. El salvoconducto lleva fecha de enero de 1425 y se conserva en Barcelona, en el Archivo de la Corona de Aragón. Traducido del catalán medieval por Salvador Savall Creus, he aquí el texto completo de ese lejano documento:

*Johannis de Egipto.*

*Alfonso, etc. A los nobles, amados y fieles universales y sendos gobernadores nuestros, justicias, vegueres y viceveguеres, bayles, vicebayles y otros guardias de puertos y cosas vedadas en cualesquiera partes de nuestros reinos y tierras, al cual o a los cuales las presentes llegarán y serán presentadas, o a los lugartenientes de aquéllos. Salud y dilección. Como el amado y devoto nuestro don Juan de Egipto Menor, yendo con nuestra licencia a diversas partes, haya de pasar por algunas partes de nuestros reinos y tierras, queremos que aquél sea bien tratado y acogido, por lo que a vosotros y a cada uno de vosotros decimos y mandamos expresamente y de ciencia cierta, bajo quedar incursos en nuestra ira e indignación, que el nombrado Juan de Egipto y los que con él fueren y le acompañaren, con todas sus cabalgaduras, ropas, bienes, oro, plata, ayudas, valijas y cualesquiera otras cosas que consigo llevaren, dejéis ir, estar y pasar por cualesquiera ciudades, villas, lugares y otras partes de nuestro señorío, con salvedad y seguridad de toda contradicción e impedimento, removiendo los obstáculos. Proveyendo y dando a aquéllos seguros pasaje y conducción, siempre y cuando por el dicho don Juan seáis requeridos durante el presente salvoconducto nuestro, el cual queremos que tenga*

*una duración de tres meses a contar del día de la fecha de la presente en adelante contaderos. Dado en Zaragoza bajo nuestro sello secreto a los doce días de Enero. En el año de la Natividad de Nuestro Señor, de 1425. REY ALFONSO. // Francisco Exaloni, hecho por mandato regio según relación de Francisco Darinyo*[4].

Circula una hipótesis según la cual los gitanos entraron en España también por el Estrecho de Gibraltar. Rastreando el éxodo gitano, escribe Clébert: «Queda convenido, pues, que los gitanos, abandonando las riberas del Indo, penetraron primero en el Afganistán y en Persia, y alcanzaron el norte del Mar Caspio, al sur del Golfo Pérsico. El grupo norte atraviesa Armenia, el Cáucaso y, más adelante, Rusia. El grupo sur remonta los cursos del Eufrates y del Tigris. Pero el eje de la progresión bifurca todavía: mientras una pequeña parte de las tribus se dirigen, unas hacia el Mar Negro, otras hacia Siria, el grueso de la emigración penetra en la Turquía asiática. La rama más meridional costea el Mediterráneo a través de Palestina y de Egipto. Es muy probable que algunos de estos nómadas conseguirían proseguir su camino por la costa norte de Africa hasta Gibraltar y llegar a España» [5]. Aunque citando varios autores en apoyo de esa teoría, Clébert la adopta con cautela. Advierte que esa ruta podría explicar el hecho de que un viajero que encontró a unos gitanos en España en el año 1540 «pudiese hablar con ellos en griego vulgar. Pero ¿dónde hallar pruebas evidentes de la presencia de los gitanos en Africa? Fuera de Egipto, se les señala en Etiopía, en Sudán, en Mauritania y en Africa del Norte. Pero, al parecer, nadie los ha estudiado (...) La dificultad de la tesis "africana" aumenta más aún por el hecho de que los documentos españoles no mencionan nunca dos grupos nómadas distintos. Mencionan simplemente a los gitanos». Sin embargo, la hipótesis es apasionante: su corroboración abriría otra puerta geográfica a la llegada de los gitanos a España. Pero mucho más apasionante es lo que sugieren esas fechas, esas rutas, esos nombres de pueblos antiguos —por ejemplo, Egipto—, en relación con la expresión *arte gitanoandaluz*. Más atrás mencionaba a la pobreza y a la marginación social como causas de esa simbiosis gitanoandaluza que tiene en el cante y el baile una perpleja y misteriosa prueba. Creo que esas causas son suficientemente visibles. Creo también que, aunque conceden a algunos cantes el afanoso privilegio de tener un rostro sangriento, no bastan para establecer esa espe-

[4] Este documento, en sus versiones catalana y castellana, aparece en 1973 en el libro de CARLOS ALMENDROS *Todo lo básico sobre el flamenco*. Agradezco a los señores Almendros y Savall Creus su amable autorización para reproducirlo.

[5] Carlos Almendros recoge esta hipótesis. No la corrobora con pruebas—aún inexistentes—, pero la defiende con argumentos estimables. Por su parte, José Carlos de Luna sospecha que los gitanos llegaron a la antigua Bética con los griegos y los fenicios, y que, por tanto, entraron a la Península por la parte Sur en el siglo V antes de Cristo.

cie de consaguinidad que el cante reúne a Andalucía y a los gitanos. Los hechos sociales (sobre todo los hechos infames) suelen alimentar al fenómeno artístico; pero sus raíces están enterradas, también, en la geología de los siglos. A la pregunta de por qué los gitanos españoles viven preferentemente en Andalucía desde poco después de su llegada, y a la pregunta de por qué las formas folklóricas que tranjeran consigo los gitanos y las músicas andaluzas se entremezclan y dan origen al cante gitanoandaluz, es lícito responder con cifras económicas y con nombres de suburbios y de presidios, pero esa respuesta es incompleta.

En un texto de Manuel Barrios encuentro esta cita de Felipe Pedrell: «En la música de los cantares del Sur hay algo que se remonta al origen de ese pueblo en otros tiempos errante. Todo ello nos acusa una relación muy próxima con el arte popular árabe, tal como éste, ya en su período de decadencia, se practicaba entre los siglos X y XI en todo el mundo musulmán.» También de Pedrell es una cita que Federico García Lorca incluye en su conferencia *El cante jondo:* «El hecho de persistir en España en varios cantos populares el orientalismo musical tiene hondas raíces en nuestra nación por influencia de la civilización bizantina, antiquísima, que se tradujo en las fórmulas propias de los ritos usados en la Iglesia de España desde la conversión de nuestro país al cristianismo hasta el siglo onceno, época en que fue introducida la liturgia romana propiamente dicha.» «Falla—agrega García Lorca—completa lo dicho por su viejo maestro, determinando los elementos del canto litúrgico bizantino que se revelan en la 'siguiriya', que son: los modos tonales de los sistemas primitivos (que no hay que confundir con los llamados griegos), el *chabarmaísmo* inherente a esos modos y la falta de ritmo métrico de la línea melódica.» Y en una posterior versión de su texto, llamado ahora *Arquitectura del cante jondo,* García Lorca escribe: «Las coincidencias que el maestro Falla nota entre los elementos esenciales del 'cante jondo' y los que aún acusan algunos cantos de la India son: el inarmonismo como medio modulante; el empleo del ámbito melódico, que rara vez traspasa los límites de una sexta, y el uso reiterado y hasta obsesionante de una misma nota.» Las semejanzas profundas del cante gitanoandaluz con las músicas árabes y con formas folklóricas hindúes (hoy conviene, en función de una mayor precisión, decir *pakistaníes,* ya que el actual Pakistán es el antiguo noroeste de la India) son algo ya abundantemente señalado. Esa profundidad en las semejanzas, ¿no señala una semejanza en las raíces?

Esa hipótesis ni siquiera necesita que los gitanos hayan entrado en España por el norte de Africa. Si fue así, la vida nómada de los gitanos salidos de la India hacia el sur, se habría mezclado durante siglos con la vida también viajera de los árabes en su período de expansión y con-

quista—por ejemplo, en Egipto, tierra que los árabes arrebataron al Imperio bizantino (y recuérdese aquí que Pedrell explica el orientalismo musical de varios cantos populares españoles señalando la influencia de la civilización bizantina en España). Habría, además, otra semejanza, tal vez no lateral: Mahoma constituye el Estado árabe mediante la trabazón de tribus dispersas y (como las tribus de aquellos gitanos) *nómadas.* Pero si los gitanos no entraron a España por Gibraltar, la hipótesis de la semejanza no de formas, sino de raíces, es más espaciosa y no menos interesante: sabemos que, en todo caso, los gitanos iniciaron su emigración desde la cuenca del Indo; en su *Historia de la España islámica,* Montgomery Watt nos recuerda que una de las líneas de expansión de los musulmanes «iba hacia el nordeste, siguiendo la dorada ruta que conduce a Samarcanda y aún más allá; otra se dirigía hacia el sudoeste, hacia el valle del Indo». ¿Cuánto tiempo fueron vecinos en la India los gitanos y los musulmanes pobres y tal vez seminómadas? Los primeros como parias, los segundos como invasores tolerantes, ¿qué se decían? ¿Alguna noche, algún siglo, cantaron juntos? ¿Su mutua existencia nómada provocó semejanzas en sus formas de relación con la realidad, y éstas en sus músicas, sus cantos, sus danzas, su arte? ¿Qué cantos influyeron en qué cantos, qué danzas en qué danzas, qué música en qué música? ¿Es la música un sobrecogedor, misterioso, viejísimo recuerdo? ¿De qué, de cuándo? Los cantos y las danzas, ¿son huellas dactilares de la antropología? ¿Es la música y el movimiento—es decir, el *ritmo*—lo que conserva a los orígenes? Los gitanos que emigraron del valle del Indo después de la invasión musulmana, ¿qué habían retenido, en su música y en sus danzas, del arte de sus invasores? ¿Y qué les contagiaron? Los árabes, que en el año 711 iniciaron la dominación en España; que se enamoraron de Cádiz, Sevilla, Córdoba y Granada, y que se quedaron durante ocho siglos, ¿qué traían en sus músicas, sus danzas y sus cantos, aprendido—¡o corroborado!—siglos atrás en la lejana India, en la lejana Egipto, en la lejana Siria? ¿Qué se debían, qué se recordaban, qué se estaban restituyendo desde siempre? Cuando a finales del siglo XV —mientras Colón navegaba a descubrir su propio sueño—los gitanos se derramaban por Andalucía, ¿descubrieron allí, en Al-Andalus, un poco de su infancia cultural, algunos enigmáticos resuellos del pasado dormido? ¿Vieron por entre los suaves espejismos de las marismas los rostros borrosos de sus antepasados? ¿En algún canto árabe desgranado junto al Guadalquivir con la monotonía de lo inmortal escucharon el rumor que las aguas milenarias del Indo habían siglos atrás depositado en sus oídos? Los centenares de miles de moriscos que, expulsados de España, emigraron al norte de Africa, y parte de los casi doscientos mil gitanos que llegaban emigrantes de toda Europa, ¿qué se dijeron allí,

en las tierras del derruido califato de Córdoba? Se miraron a los ojos y ¿qué se dijeron? ¿Un canto? ¿Una danza sombría? ¿Tiempo, dolor y espacio? Tiempo. Dolor. Espacio. En el fondo del arte hay tiempo, hay espacio y hay dolor. Siempre. En una toná hay siglos. ¿Siglos de la India? ¿Siglos de Al-Andalus? ¿Siglos de espacio? Hay también siglos de dolor, hay más desdicha de la que puede rodear con sus brazos desaforados. La India, el éxodo, la permanente condición de parias, el Imperio musulmán, la larga derrota musulmana, tres continentes y abundantes épocas y una multitud de injusticias, de persecuciones y de calamidades pueden todavía, encerrados en una soleá, sonar de manera descabellada, insoportable y fundamental en «una taberna de Triana o de Jerez, en una vivienda popular del Puerto de Santa María o de Mairena del Alcor, en una venta de Cádiz o de Alcalá de Guadaira, en un bodegón de Arcos o Utrera, en un patio de vecinos de Morón o Lebrija...». Son nombres que ha reunido Caballero Bonald, el cual prosigue: «Unas casuchas angostas, insalubres, excavadas, en parte, en la dura roca, mitad barracas, mitad cuevas, se arraciman desordenadamente en el declive. Entre el laberinto de los senderillos se amontona el yerbazal, corren las aguas residuales, pasa la vida inmisericorde. [No está inventando una estampa de la miseria; no es necesario inventar nada: habla de un lugar de Alcalá de Guadaira.] Aquí vivieron Joaquín el de la Paula y Agustín Talega y la Roezna—grandes forjadores del cante del siglo pasado—, y aquí viven aún sus humildes descendientes, casi desconocidos transmisores de aquella portentosa herencia gitana.» Y en otro lugar de ese dibujo caliente y rumoroso, Caballero Bonald se aproxima a uno de los humildes descendientes: «Enrique vive también en el barrio de chabolas que mina la ladera del castillo, sobre la hoz del Guadaira. Con esa resignación, a veces irritante por serena, que parece aposentarse en los pueblos largamente sojuzgados, el hijo de Joaquín el de la Paula exhibe su mísera vida como podría hacerlo alguien que hubiese sido despojado transitoriamente de sus posesiones. Cierto orgullo—ese impreciso orgullo de los gitanos, mitad hecho de estudiado desdén y mitad defensa ante las humillaciones—oculta, como una poderosa cortina, tantas humanas indigencias. Enrique el de la Paula se hacina con su familia en un inhóspito cuchitril, pero no se queja.» ¿Tampoco se queja Tomás Torre, el hijo de uno de los primordiales del cante?: «En ese forcejeo de Tomás con las densas sombras de su voz, en la desesperada raíz de cada uno de sus rotos lamentos, en el trágico arranque de sus ecos gitanos, reside la más honda verdad del cante: su furiosa mansedumbre social, valga la aparente contradicción. El flamenco, en el fondo, no es sino un grito sin rebeldía, una resignada protesta, algo así como la liberación de una queja personal sin destinatario.» El flamenco es un laberinto, y Caballero Bonald ha

visto esa resignada protesta en alguna de las muchas angosturas del laberinto. Pero el laberinto se abre en un recodo imprevisible y se puebla de ciertas cenicientas amenazas y de cierta frugal violencia, y el cronista escucha cantar a Antonio Calzones: «... aquella misma mañana prorrumpió, sin que nadie se lo pidiera y sin guitarra que lo estimulase, en un largo, estremecedor arranque por siguiriyas. Las condiciones ambientales eran más bien improcedentes. Un despiadado sol caía sobre un patio de vecindad, se oían perturbadores ajetreos, hablaban a voces al lado nuestro. De pronto aquel grito de Calzones recorrió el patio como un inusitado meteoro, enmudeciéndolo y deshabitándolo». Y, al fin, en otra revuelta del infatigable laberinto del cante, Caballero Bonald se encuentra con Tía Anica la Piriñaca: «Todo el humano ahorro de pasión de esta anciana y excepcional cantaora emerge como una flor terrible de cada una de sus llameantes lamentaciones (...). La intocable raíz del flamenco está representada exactamente en esas entrañables, humildes, sobrecogedoras quejumbres, extraídas de la más oscura memoria racial (...). Se entrega al cante a intuitivas bocanadas de liberación.» Y la anciana Tía Anica, sin saber que poco después unos muchachos van a llevar por Europa una verdad tremante llamada *Quejío,* se concentra con su vaso olvidado en la mano de vieja piel, permanece en silencio un largo instante y con sencillez, con cierta indiferente convicción, nos dice: «Cuando canto a gusto me sabe la boca a sangre.»

*FELIX GRANDE*

Alenza, 8
MADRID-3

# CARTAS DE LUIS CERNUDA A EDWARD SARMIENTO

Uno de los períodos menos estudiados, tanto de la vida como de la obra de Luis Cernuda, es aquel que abarca los años de la guerra civil española: período, por una parte, de profundos trastornos personales y, por otra, de transformaciones estilísticas tan duraderas como para marcar una línea divisoria entre su poesía de juventud (las seis colecciones recogidas en la primera edición de *La realidad y el deseo*) y su poesía de madurez (*Ocnos, Como quien espera el alba* y *Vivir sin estar viviendo*). Para el estudio de este lapso tan poco documentado acaso tenga algún interés una serie de cartas que Cernuda escribió por esas fechas a un amigo inglés, Edward Sarmiento, a la sazón catedrático de literatura española en la Universidad de Sheffield [1]. La correspondencia empezó en París en agosto de 1938 y fue sostenida, con mayor o menor regularidad, hasta mayo de 1940; consta de unas dieciséis cartas más una tarjeta postal, y de éstas he seleccionado para reproducir aquí (ya que el reducido espacio de un artículo no permite reproducirlas todas) las que creo más importantes: unas nueve en total, todas del año 1938.

Aunque la correspondencia no empezara hasta 1938, la amistad literaria que se revela a través de estas cartas tuvo su origen en la colaboración de ambos poetas (además de crítico, Sarmiento fue, y sigue siendo, poeta) en *1616*, la revista bilingüe editada en Londres, en 1934 y 1935, por Manuel Altolaguirre y su esposa, Concha Méndez. En esa revista, Sarmiento había publicado, además de traducciones de otros poetas españoles contemporáneos [2], versiones inglesas de dos poemas de Cernuda—«No quiero, triste espíritu, volver» y «Existo, bien lo sé»—

[1] Edward Sarmiento nació en Londres en 1906, de padres colombianos. Después de doctorarse, en 1931, en el King's College de la Universidad de Londres, dictó cursos de literatura española en la Universidad de Manchester (1931-37) y luego en la de Sheffield (1937-45). Más tarde había de enseñar en las Universidades de Newcastle-upon-Tyne y de Cardiff, y también en varias universidades en los Estados Unidos. Estudioso de la literatura del Siglo de Oro, ha publicado una edición de las *Poesías* de Fray Luis de León (Manchester: Manchester University Press, 1953) y una concordancia a los poemas de Garcilaso (Madrid: Editorial Castalia, 1970). Más recientemente dio a conocer una selección de su propia poesía en la revista *Spirit* (South Orange, New Jersey), XLII, 2 (Fall-Winter, 1975), 1-36.

[2] En aquel entonces Sarmiento preparaba una antología, en versión inglesa, de la poesía española contemporánea. La antología, que había de imprimir Altolaguirre, nunca llegó a publicarse.

que había encontrado en la pequeña antología de los versos juveniles de éste: *La invitación a la poesía* (Madrid, Ediciones «La Tentativa Poética», 1933). Más tarde, en 1937, en un artículo sobre poesía española contemporánea publicado en Londres [3], Sarmiento había dado a conocer, para ilustrar su comentario, traducciones (completas o fragmentarias) de otros seis poemas de Cernuda: «Como una vela sobre el mar», «No es el amor quien muere», «Quisiera estar solo en el sur», «Donde habite el olvido», «Esperé un dios en mis días» y «Quiero con afán soñoliento» [4]. De modo que, al escribirle Sarmiento en 1938 (acaso a instancias del amigo de ambos, Rafael Martínez Nadal, lector de español en el King's College de Londres), fue cosa muy natural el que Cernuda, que había leído con gusto tanto el artículo como las traducciones anteriores, sintiera una deuda para con él y que experimentara un deseo de conocerle personalmente.

En aquel tiempo, es decir, en el verano de 1938, Cernuda se hallaba en París de regreso de Inglaterra, país adonde se había marchado en febrero para dar una serie de conferencias al servicio de la República Española. En julio, después de cumplida esa misión, había querido volver a España, mas—como recuerda en su ensayo autobiográfico: *Historial de un libro*—al llegar a París, «las noticias que allá me dieron acerca de la guerra civil, y mi escaso deseo de volver a asistir impotente a la ruina de mi tierra, me detuvieron. Fue aquélla una de las épocas más miserables de mi vida» [5]. Cuatro son las cartas que Cernuda le escribió a Sarmiento durante esa estancia tan difícil en París: todas se reproducen aquí. A través de ellas se vislumbra algo de la inseguridad que le atormentaba en aquel momento: sobre todo, la indecisión en que estaba si regresar a Barcelona (posibilidad que, a pesar de las tristes noticias que venían de España, seguía atrayéndole) o si intentar volver otra vez a Inglaterra. Mas Cernuda no dejó que estos problemas predominaran en sus cartas, y aunque en alguna ocasión (la carta fechada el 5 de septiembre) le pidió a Sarmiento que escribiera a Mr. John Cairncross, funcionario del Foreign Office, para facilitar un posible regreso suyo a Inglaterra (encargo que Sarmiento llevó a cabo), Cernuda parece haber preferido callar tales temas, buscando cierto alivio en una correspondencia literaria más que personal.

Fue la posibilidad de ver traducidos al inglés algunos de sus versos más recientes lo que motivó, en parte, su primera carta a Sarmiento. El

---

[3] E. Sarmiento: «The Religious Sense in Some Contemporary Spanish Poets», *The Downside Review* (London), LV, núm. 161 (abril de 1937), 183-202.

[4] Con la excepción de los dos últimos—publicados por primera vez en el tercer número de *Héroe* (Madrid, 1932) y luego recogidos en *Donde habite el olvido* (Madrid: Editorial Signo, 1934)—todos estos poemas fueron recogidos en *La invitación a la poesía*.

[5] «Historial de un libro», *Prosa Completa* (Barcelona: Barral Editores, 1975), 920.

6 de agosto le envió copias manuscritas de tres poemas suyos—«Elegía a un poeta muerto» (su elegía a Lorca), la segunda «Elegía española» y «La visita de Dios»—invitándole a traducir alguno de ellos. Los tres poemas los tradujo Sarmiento y sus traducciones (primero las de las dos elegías y luego la de «La visita de Dios») se las envió a Cernuda, a quien le han debido gustar. Como se ve en la carta fechada el 24 de agosto, Sarmiento pensaba publicar alguna de estas traducciones en la revista londinense *The Criterion,* pero nunca logró hacerlo. Tampoco se realizó el otro proyecto al que se refirió Cernuda en la misma carta: el de publicar, bajo la imprenta del editor J. Gili (The Dolphin Press), una antología de su poesía en versión inglesa.

Estos nuevos poemas de Cernuda (luego recogidos bajo el título de *Las Nubes)* distaban mucho, desde luego, de aquellos que Sarmiento había conocido y admirado al leer *La invitación a la poesía,* y es interesante leer (en la carta fechada el 13 de agosto) la defensa que hizo Cernuda de estos versos nuevos frente a la opinión de Sarmiento de que le parecieran «menos perfectos» que los versos anteriores. También de algún interés para el estudio de su obra es el comentario que hizo Cernuda (en la carta fechada el 24 de agosto) a su composición más reciente y todavía inacabada, «Resaca en Sansueña». De este poema dramático —que trata el mismo tema que una narración temprana de Cernuda, «El indolente»—sólo se conocen los tres fragmentos que llegaron a publicarse en la segunda edición de *La realidad y el deseo* (México, Editorial Séneca, 1940), seguramente los «dos coros y un monólogo en verso» a que se refiere Cernuda en su carta. La forma curiosamente incompleta del poeta se explica ahora al enterarnos Cernuda de que estos tres fragmentos habían de formar parte de una pieza en dos (o más) actos: pieza que Cernuda no supo terminar. ¿Poema dramático o pieza teatral? Hay que notar que, al seguir su comentario en la carta fechada el 10 de octubre, Cernuda había de hablar no de un «poema dramático», sino de un drama» (a secas), y cabría preguntar si el malogro de la composición se debiera, en parte, a una confusión de géneros. De todos modos, el fracaso del poema parece indicar que, a pesar de una afición temprana suya por lo dramático [6], Cernuda no supo incorporarlo felizmente en su obra hasta descubrir, ya domiciliado en Inglaterra, la poesía de Browning.

[6] En una carta a su amigo Higinio Capote, fechada el 22-XI-29, Cernuda anunció que había acabado «una cosa teatral, *Teodoro o excesos de juventud»* (J. M.ª Capote Benot: *El surrealismo en la poesía de Luis Cernuda,* Sevilla, 1976, 271). Más tarde, en una carta a su amigo Victor Cortezo, fechada el 17-I-38, Cernuda declaró haber terminado «el borrador de una comedia en dos actos» (V. M.ª Cortezo: «Una representación de *Mariana Pineda* en la Valencia de 1937», *Ya* [Madrid], 8-XII-74, 43). Esta última obra podría ser *El reloj,* comedia que Cernuda habrá leído a sus amigos Juan Gil-Albert y Concha de Albornoz en Barcelona en 1938 (véase Jenaro Talens: *El espacio y las máscaras,* Barcelona, 1975, 173n). También hizo Cernuda una traducción del *Ubu Roi* de Jarry, traducción que María Teresa León pensaba incorporar al repertorio del grupo teatral dirigida por ella durante la guerra civil (véase M. T. León: «Luis Cernuda, entre la realidad y el deseo», *Unión* [La Habana], IV, núm. 4 [1965], 107). Ninguno de estos textos dramáticos parece haberse publicado.

La estancia de Cernuda en París se acabó repentinamente al escribirle su amigo Stanley Richardson (agregado de prensa de la Embajada Española en Londres) avisándole de que Cranleigh School en Surrey le aceptaba como ayudante del profesor de español [7]. Cernuda parece haber abandonado París en seguida, anunciándole a Sarmiento, el 19 de septiembre, su llegada «casi mágica» en Londres. Podríamos suponer el recelo que sintiera Cernuda al hallarse otra vez en Inglaterra. Los seis meses que había pasado ya en ese país estuvo «casi solo» (véase la carta fechada el 6 de agosto) y, según escribiera en *Historial de un libro,* «mortificado ante la perfección de la convivencia humana inglesa» [8]. No pudo haber sospechado que su estancia allí—dividida entre Cranleigh School, las Universidades de Glasgow y de Cambridge y el Instituto Español de Londres—había de durar hasta 1947. Tampoco pudo haber sospechado cuánto había de significar para él ese contacto con Inglaterra y con su literatura. «Si no hubiese regresado—había de reconocer unos veinte años más tarde—, aprendiendo la lengua inglesa y, en lo posible, a conocer el país, me faltaría la experiencia más considerable de mis años maduros. La estancia en Inglaterra corrigió y completó algo de lo que en mí y en mis versos requería dicha corrección y compleción. Aprendí mucho de la poesía inglesa, sin cuya lectura y estudio mis versos serían hoy otra cosa, no sé si mejor o peor, pero sin duda otra cosa» [9].

Echan alguna luz sobre los comienzos de esta lenta asimilación de lo inglés las cuatro cartas escritas en Granleigh School que se reproducen aquí. Detallan éstas, además de su intento de aprender el idioma, sus lecturas en lengua inglesa de Shakespeare, Blake, Keats, Shelley, Wordsworth, Francis Thompson (extraña la mención de este último) y A. E. Housman. A pesar de su aislamiento casi total en Surrey (o acaso debido precisamente a ello), ése fue también un período de renovada actividad creadora. Durante los cuatro meses de su estancia allí, Cernuda escribió unos siete poemas, entre ellos «Lázaro», que tal vez cuente entre sus mejores composiciones. Pero su trabajo no se limitaba a la poesía. Al mismo tiempo preparaba (según indicaba en la carta fechada el 10 de octubre) «[un libro] de narraciones y otro de ensayos»: proyectos que tendrían que esperar largo tiempo antes de poder realizarse, el uno en 1947 con la publicación de *Tres narraciones* (Buenos Aires, Ediciones Imán), el otro en 1960 (y, desde luego, en forma muy distinta a la que se habrá proyectado en 1938) con la publicación de *Poesía y literatura* (Barcelona, Seix Barral).

[7] «Historial de un libro», ed. cit., 1921.
[8] *Ibid.,* 920.
[9] *Ibid.,* 921.

En su carta fechada el 10 de octubre, Cernuda hizo mención de una charla que pensaba dar ante los alumnos de Sarmiento en la Universidad de Sheffield: seguramente un pretexto para poder reunirse por fin con su amigo, a quien todavía ni siquiera había visto de cara. Ese proyecto Cernuda no lo pudo llevar a cabo y el primer encuentro de los dos no se realizó hasta principios de enero de 1939, cuando Cernuda, invitado por la Sociedad Hispánica, hizo una visita a la Universidad de Liverpool [10]. Ya por esas fechas el rumbo de su vida estaba para cambiarse otra vez. Desde la Universidad de Glasgow le había escrito el profesor W. C. Atkinson, invitándole a ocupar un puesto en el Departamento de Español, que él dirigía [11]. A pesar de un compromiso de volver a Cranleigh para el trimestre siguiente (véase la carta fechada el 17 de diciembre), Cernuda aceptó. «Better be imprudent moveables than prudent fixtures», dijo Keats en alguna ocasión con palabras que a Cernuda le gustaba citar. Pensando o no en ese consejo, Cernuda se marchó a Glasgow a mediados de enero, iniciándose así otra etapa de su estancia solitaria, pero provechosa, en el Reino Unido [12].—*JAMES VALENDER (24 Balfern Grove. CHISWICK).*

*6 agosto [1938]*

*Mi querido amigo Eduardo: gracias por tu palabras y tus buenos deseos para mí. Yo conocí tus traducciones de algunos poemas míos y esta posibilidad de que nos encontremos en Inglaterra (donde yo he estado varios meses casi solo) me alegra y me anima para resistir aquí, en París, sin pensar en volver a España. Ya veremos.*

*¿Te gustan esos poemas últimos? Yo los prefiero a las cosas anteriores que tú conocías. Si traduces alguno de ellos tendré contigo una deuda de gratitud aún mayor que la que ya tengo por tu afecto hacia mi poesía y las cosas que sobre ella has escrito. Gracias de todo corazón.*

*Un abrazo de*

LUIS

---

[10] La visita ocurrió el 16 de enero de 1939. Agradezco mucho al profesor Harold Hall, de la Universidad de Liverpool, el haberme proporcionado este dato.

[11] El profesor Atkinson recuerda que decidió invitarle a Glasgow al encontrar su foto y su nota biográfica en la antología *Poesía española* de GERARDO DIEGO. Carta al autor fechada el 12-IX-76.

[12] A continuación doy el texto integral de las nueve cartas. Hago constar mi más sincero agradecimiento al profesor Sarmiento el haberme concedido la consulta de estas cartas, y a don Angel María Yanguas Cernuda el haberme otorgado el permiso de publicarlas. Quisiera agradecer también al profesor Sarmiento la inapreciable ayuda que me prestó durante la preparación de este artículo, y al profesor Derek Harris el haber leído el borrador del mismo.

*Hotel Medicis*
*Rue Monsieur Le Prince*

*13 agosto [1938]*

*Mi querido amigo Eduardo: tu carta y lo que en ella me dices sobre mis versos viejos y nuevos me interesa mucho. No sólo por lo que a mí personalmente me atañe como poeta, sino por tu modo excepcional de leer e interpretar la poesía. Ya leí en Londres una conferencia tuya sobre la poesía de varios poetas españoles actuales, entre los cuales figuraba yo; fue Rafael*[1] *quien me dio a conocer el folleto donde se recogió. La encontré tan extremadamente interesante, que dije a Rafael cuánto sentía que las circunstancias actuales de España dificultasen la traducción y publicación.*

*Respecto a esta carta tuya yo te diría que tú tomas como término de comparación con mis versos últimos los que aparecen en un libro que no es propiamente un libro.* La invitación a la poesía *contiene versos de cinco colecciones mías, de las cuales sólo una se había publicado antes. Las otras estuvieron inéditas hasta 1936, en que* Cruz y Raya *publicó mi libro* La realidad y el deseo, *del cual desgraciadamente no tengo aquí ejemplares. Es posible que esos poemas de* La invitación *den una idea de perfección por estar desgajados del resto de las colecciones donde figuran. Acaso si lees el conjunto hallarás algo de lo que hoy te ocurre al comparar esos poemas antiguos con estos más recientes. Pero no sé, en conclusión, si tu reacción sería ésa o no.*

*Hay otra cosa. Uno de los fenómenos comunes entre los escritores que han sufrido estos años de guerra en España es un afán casi inconsciente de producir. Si eso se debía a un temor de morir sin dar expresión a su pensamiento, o si era simplemente una nueva visión del mundo la que nos hostigaba a escribir, el hecho es que por primera vez en mi vida (y lo mismo ocurría a varios amigos míos) tuve prisa por escribir. No creo, después de todo, que haya escrito mucho en cantidad, pero más, desde luego, que en épocas anteriores. ¿Fue esa prisa quien originó la imperfección que tú dices? Tampoco es posible el primor del poema breve en todo un largo poema.*

*En fin, otro día seguiré. No quiero aburrirte con mi letra imposible. Un abrazo de*

LUIS

*Ahí va la estrofa nuevamente copiada. No tengo máquina, por eso escribo a mano. [Sigue la última estrofa de la segunda «Elegía española», tal como reza en la segunda edición de* La realidad y el deseo, *México, Editorial Séneca, 1940.]*

[1] Rafael Martínez Nadal.

*Hotel Medicis*

*24 agosto [1938]*

*Mi querido Eduardo: conozco ese desaliento de que me hablas. Pásalo, porque siempre acompaña el trabajo que se ha tomado con más gusto e interés. Las opiniones de los demás son siempre diferentes y no se deben tener en cuenta hasta que uno posee suficiente distancia de su tarea para verla como extraña, en lo posible.*

*Tu misma preocupación es prueba de todo lo que en las traducciones has puesto. Necesariamente deben estar bien. Las anteriores que de ti conozco me parecen admirables de calidad y fidelidad. Cuando me envíes éstas te diré mi opinión, que por las razones anteriores está ya de tu parte.*

*Lo de publicar alguna en* Criterion *me parece bien. Lo mismo creo de los otros planes de que me hablas. Ahora, una edición costeada por ti no te lo aconsejo.*

*Esta cuestión va unida ahora con esta otra. Si yo regreso a Barcelona, casi todos esos poemas deben permanecer inéditos y hasta os rogaría silencio sobre ellos. Hay versos que podrían costarme caros allá. Sobre mi estancia en París escribí a Rafael. Todo se complica cada vez más y con mi carácter no hay manera de resolver nada.*

*Tengo escritos unos quince poemas. Una* Elegía a la luna *la tenéis ahí, en la librería de Gili, en un número de* Nueva Cultura [2]. *De los otros quisiera hacer copias legibles y enviároslas. Respecto a mi libro, cuando tenga una dirección menos insegura lo pediré a Barcelona. Si yo regreso, yo mismo te lo enviaría.*

*Aquí trabajo en un poema dramático,* Resaca en Sansueña. *Está escrito el primer acto, más dos coros y un monólogo en verso. El acto segundo terminado en borrador es ahora difícil de corregir. Veo un cambio en el tema y entre el trabajo por hacer y el desaliento con que siempre lucho al escribir, no sé si acabaré la obra. Eso es lo malo, porque si no escribo los días se vuelven horriblemente vacíos e inestables.*

*Envíame tus traducciones. Un abrazo de*

LUIS

*5 septiembre [1938]*

*Mi querido amigo Eduardo: gracias por tus traducciones, que encuentro perfectas. En la elegía a Federico García Lorca, la estrofa que yo omití no me parece necesario seguir omitiéndola ahora, excepto si tú, por tu conocimiento del ambiente y del público inglés, creyeras necesa-*

[2] «Elegía a la luna de España», *Nueva Cultura* (Valencia), 4-5 (junio-julio 1937), sin páginas.

*rio prescindir de ella*[3]. *Respecto al final, si me permites, y salvando mi somero entendimiento del idioma, preferiría la versión más exacta, porque al mismo tiempo la encuentro más sencilla y, por tanto, más de acuerdo con el tono que acaso tenga el poema.*

*En la otra elegía, por mi mala letra veo que has leído como* tú *algunos* su. *Por ejemplo: primera estrofa, segundo verso, el sufrimiento no es de la tierra, sino* el *sufrimiento; de referirse a alguien, mejor sería* mi *sufrimiento. Lo mismo ocurre en la tercera estrofa, séptimo verso: canta* su *queja en lugar de* thy *sad lament. En esa misma estrofa, creo que yo no di bastante claridad a la separación que hay entre los tres primeros versos y los siguientes, que ya se refieren no al pájaro, sino al espíritu. Veo que tu traducción los une, poniendo luego la comparación con el espíritu. No sé si esto queda ahora aclarado aquí. Es decir, el verso: «con la atracción remota de un encanto»..., etc., no se refiere a: «llegaba a ti y en ti dejaba el vuelo», sino a: «mi espíritu se aleja de estas nieblas».*

*Perdona estas pequeñas aclaraciones, que más son debidas a falta de claridad en el texto o en la copia, que a la interpretación de tu traducción, perfecta, como te digo, y que me ha alegrado tanto conocer. Es lástima lo de la publicación; veremos, si voy a Inglaterra, lo que puede hacerse.*

*Por cierto. He visto a Rafael, y casi estoy decidido a regresar ahí, si es posible. Yo tengo carta de identidad de la policía inglesa, válida hasta octubre próximo. En el consulado británico me dicen que no necesito visar mi pasaporte para regresar a Londres. Pero tal vez sea necesario un pretexto de labor literaria personal, carta o lo que sea, para presentar esa justificación de mi regreso. Ahora no creo que la embajada se mezcle en esto, que ya no es viaje relacionado más que con mi propio interés. ¿Podrías tú informarte sobre la cuestión? Perdona el encargo, pero es posible que si lo de los chicos vascos*[4] *se arregla regrese otra vez. No me agrada nada esa solución, pero así puedo esperar ahí cosa más agradable o conveniente.*

*Tal vez Gregorio Prieto, por estar en Londres, pudiera resolver mejor esa pregunta. Yo conocí ahí, y él lo conoce también, un funcionario del Foreign Office, mister John Kaincross* [sic] *(no estoy seguro de la ortografía), que acaso pudiera resolver esto. Pero no escribo a Gregorio porque no sé si es demasiado complicado para él. Tú me dirás. En todo*

[3] Al publicar este poema por primera vez—en *Hora de España* (Valencia), VI (junio de 1937), 33-37—, Cernuda había suprimido la sexta estrofa, que encerraba una alusión al homosexualismo de Lorca. El poema se publicó íntegro al recogerlo Cernuda en la segunda edición de *La realidad y el deseo* (México: Séneca, 1940).

[4] Sarmiento recuerda que Rafael Martínez Nadal buscaba para Cernuda algún puesto relacionado con la administración de los niños vascos refugiados en Inglaterra.

*caso, de volver a Inglaterra o regresar a Barcelona, debo decidirme antes del 15 de septiembre. Las cosas aquí se complican demasiado.*

*Saluda a tu madre en mi nombre, a la que agradezco mucho esa benevolencia conmigo. Para ti un abrazo.*

LUIS

*Londres, 19 septiembre [1938]*

*Mi querido amigo Eduardo: he llegado aquí de manera casi mágica, arreglándose las cosas de un momento al siguiente. Mañana marcho a Cranleigh School, Surrey, donde seré profesor de español salvo contratiempo. Tú me perdonarás si hoy no te escribo más largo. Estoy haciendo reserva de energía y de calma, y aunque me ronda la tristeza y el descorazonamiento, espero sobreponerlos. Por eso dejo para dentro de unos días darte cuenta de mi estancia en Inglaterra, de mis planes y cuándo podremos encontrarnos. Yo te daré mi dirección para tener noticias tuyas. Magnífica tu nueva traducción. Gracias por ella.*

*Un abrazo y hasta pronto.*

LUIS

*Cranleigh School,*
*Guildford, Surrey*

*24 septiembre [1938]*

*Mi querido amigo Eduardo: aquí me tienes ya, más o menos aclimatado, en este colegio. No sé si ha sido suerte o no, porque ahora los acontecimientos se complican de tal modo de un día a otro, que no se sabe si una cosa buena hoy lo seguirá siendo mañana. De todos modos, creo que me he de sentir un poco aislado; ya veré cómo soporto ese aislamiento. Si tuviera libros a mi alcance, no importaría tanto la soledad, pero va a ser difícil procurarme aquí libros de los que a mí me interesan.*

*Ya te escribí el otro día cuánto me gustó tu nueva traducción. Sobre ella y sobre las anteriores ya hablaremos un día.*

*¿Has comenzado ya tu curso? Supongo que tendrás tiempo para escribirme unas líneas alguna vez.*

*Un abrazo de*

LUIS

*Cranleigh School,*
*Guildford, Surrey*

*5 octubre [1938]*

*Mi querido amigo Eduardo: puedes creer que no estoy descontento aquí. Vivir algún tiempo en Inglaterra es cosa que deseaba desde niño.*

*Es cierto que las circunstancias y el momento no son tales como yo quisiera. Pero eso es inevitable en todo.*

*Los profesores son muy amables conmigo y los alumnos simpáticos y muy corteses. Los dos puntos difíciles creo que serán, de una parte, ocupar el tiempo libre, que no siempre hay clases, ni yo tengo ganas de escribir. De otra, el frío, al que tengo algún recelo. Pero como el momento no es para escoger, descuida que no creo estar tan loco que deje este puesto de pronto.*

*Libros sí necesitaría. No hablo de libros para mi lectura, sino de trabajo escolar. ¿Podrías dejarme un manual de literatura española, en español, inglés o francés, es igual? Esto sí es cosa urgente.*

*Me gusta más Inglaterra y hablo un poco ya el inglés, aunque sería menester hablar mucho y a diario con algún amigo para hacer un gran avance. Creo que estoy en condiciones de hacerlo, pero es difícil hallar con quién hablar, dispuesto a corregirme, y que no le aburra tal tarea.*

*La poesía inglesa: Blake, Keats, Francis Thompson; este último muy difícil para mí todavía.*

*Escríbeme alguna vez. Un abrazo de*

LUIS

*Cranleigh School,*
*Guildford, Surrey*

*10 octubre [1938]*

*Mi querido amigo Eduardo: gracias por el envío del libro y por las notas bibliográficas. Aquí, en la biblioteca hay algo, pero lo necesario para los chicos sería tener algunos libros de lectura, aunque es posible se adquieran más adelante.*

*Hace meses traduje dos sonetos de Wordsworth*[5]*, que he leído algo. También conozco un poco de Housman. Lo que ahora releo en inglés son las comedias de Shakespeare, que son maravillosas para mí como nunca, en su propio idioma. Shelley, que yo admiraba mucho, ahora que lo comprendo mejor me interesa menos. Por lo demás, no busco en mis lecturas seguir la moda; en esto a veces hasta quiero ir contra la opinión en alza. No sé si será ésa la razón por la que Donne me queda un poco lejos todavía*[6]*.*

*Yo he pedido a Barcelona tres ejemplares de mi libro para ti, para Rafael y para mí; no sé si llegarán. Creo que obtener veinte es casi im-*

---

[5] «Dos sonetos de William Wordsworth», *Hora de España* (Barcelona), XVI (abril de 1938), 11-12. Ambos poemas («El roble de Guernica» y «Cólera de un español altanero») los tradujo en colaboración con Stanley Richardson.

[6] Se recordará que en aquel entonces los poetas metafísicos se habían puesto de moda, sobre todo gracias a los ensayos de T. S. Eliot.

*posible. Pero me gustaría mucho hacer esa charla ante tus alumnos. Ahora bien: ¿no sería posible otro tema? Prefiero no hablar de mí.*

*Trabajo en mis cosas. Llevo adelante un libro de poemas, otro de narraciones y otro de ensayos. Pero no sé cuándo estarán terminados. Mi drama* Resaca en Sansueña, *concluido en borrador, duerme esperando que lo ponga* au net. *Yo mismo no sé si lo haré.*

*Gracias otra vez por el libro. Un abrazo.*

LUIS

*Cranleigh School,*
*Guildford, Surrey*

*17 diciembre [1938]*

*Mi querido amigo Eduardo: hace mucho tiempo que no sé de ti. Espero que estés bien y dispuesto a pasar lo mejor posible la Navidad próxima.*

*Yo me marcho a Londres dentro de unos días. No sé si tú irás por Londres.*

*Vuelvo aquí en enero. Mi trabajo es agradable y creo que están satisfechos conmigo. He escrito algunos versos, además.*

*Si vas a Londres, me alegrará mucho saludarte; yo no tengo aún dirección segura, pero Rafael te dirá en qué rincón he hallado guarida.*

*Un abrazo y feliz Navidad.*

LUIS

# EL JUEGO O EL HOMBRE QUE PINTABA MARIPOSAS

*J. B. nació una tarde luminosa de julio y, al principio, parecía un niño como todos. Ni siquiera el médico, ni la comadrona—que había asistido al nacimiento de su padre y de su madre y de sus tíos y de sus hermanos, y que presumía de entender de recién nacidos más que nadie—, ni siquiera las vecinas pudieron notar nada especial. «No eres muy guapo», dijo la madre, «pero tienes unos ojos bonitos». Y aunque era cierto que el niño no era ni pizca guapo, no era del todo verdad que tuviera los ojos bonitos. Eran unos ojos extraños—y quizá ahí hubiera podido encontrarse el único indicio de que algo no marchaba bien—, unos ojos por los que cruzaban de repente unas chispitas de luz, como bengalas diminutas. Pero eran unos ojos chiquitos y además, los primeros días, los tenía casi todo el tiempo cerrados. Dejaron, pues, al crío en la cuna, felicitaron a los padres y nadie se dio cuenta de nada. Fue una pena porque, si hubieran advertido el menor síntoma, quizá la cosa hubiera tenido todavía remedio. Hay niños a los que les tienen que cambiar toda la sangre para que vivan; traen una sangre que no sirve—una sangre verde, o azul, o dorada—, y entonces se la quitan, les ponen otra—sangre color sangre—y se quedan todos tan contentos. Quizá con J. B. pudo haberse hecho algo parecido. Aunque ésta es una impresión falsa que se tiene siempre cuando se producen las catástrofes, la impresión engañosa de que todo se ha debido a un pequeño error, a un fallo insignificante, a algo que hubiera podido evitarse, que hubiera podido remediarse casi con nada. Y es una impresión falsa, porque ¿cómo iban a notar algo en J. B., si ni siquiera después, mucho más tarde, cuando era evidente para todos que algo marchaba mal, pero que muy mal, y cuando cualquier remedio hubiera sido seguramente ya imposible, resultaba fácil precisar en qué consistía el daño? Era imposible que al nacer, o en los primeros días, se diera nadie cuenta, y además quizá hubiera sido muy difícil aplicar cualquier tipo de solución. Porque ¿qué era en realidad lo que tenían que cambiar en J. B.? No es seguro de que los médicos, ni siquiera el más astuto y empollón de los psicoanalistas argentinos, hayan descubierto un sistema para apagar*

*a tiempo las chispitas que cruzan, como bengalas, por los ojos de algunos niños... Y las chispitas sólo eran un síntoma de aquel mal desconocido.*

*J. B. aprendió a gatear por el suelo, a mantenerse en pie agarrado a los barrotes de la cuna, a parlotear, con absoluta normalidad, ni antes ni después que los otros niños. Le gustaban los dulces, los barquitos de juguete que se deslizan en el estanque de los parques, las pelotas de muchos colores, los pájaros que cantan libres en los árboles. Tenía el cabello oscuro y unos ojos vivos, de color indefinido, en un rostro un poco pálido. Pero esto no tiene importancia; igual pudo ser pelirrojo, o rubio, y tener los ojos verdes, o azules, o grises, o color de miel, hubiera podido ser un niño muy alto, muy bajo, muy gordo o muy flaco. Pero no, era un niño muy parecido a todos, ni siquiera resultaba ya tan feo como cuando nació, e incluso, cuando creció un poquito más, las chispitas raras que cruzaban por sus ojos palidecieron, y no eran ya como bengalas, parecían, como mucho, cerillas mortecinas o rajitas de luna. Una insignificancia. Uno piensa que hubiese sido muy sencillo que todo siguiera normalmente, que el mal no se desencadenara, que J. B. llegara a ser un hombre como tantos... pero ya he dicho que esto ocurre siempre unos minutos antes, o unos minutos después, de las catástrofes, la ilusión de una posible marcha atrás o de que todo pudo haber ocurrido de otro modo. Sólo una ilusión. Porque J. B. llevaba en algún rincón oscuro y secreto de su carne—o de su mente—, por más que pareciese durante tiempo y tiempo un niño sano y normal, algo que le hacía irremediablemente distinto, algo que se manifestaba quizá en las cerillas mortecinas que cruzaban aún por sus ojos de color indefinido.*

*Pero ni siquiera cuando empezó a ir al colegio lo notaron. Había allí otros muchos niños. Oscar cambiaba cromos por gusanos de seda, plumas estilográficas por libros ilustrados y dejaba copiar los resultados de aritmética a cambio de unas monedas (los cromos estaban rotos, y siempre les ocurría a las plumas algo raro en la plumilla o en el cargador, pero, en cambio, los resultados de las sumas y las multiplicaciones eran invariablemente perfectos). Walter no hubiera dejado copiar una sola cifra ni una sola letra—nadie quería sentarse a su lado en los exámenes—, pero se derretía en sonrisas suficientes y en palabras viscosas cada vez que se ponía a tiro uno de los maestros, y, aunque no cayera demasiado bien a los otros chicos, era siempre el primero de la clase. Joaquín torturaba a las moscas, arrancaba la cola a las lagartijas, espiaba a las niñas cuando se desnudaban para la clase de gimnasia y les pellizcaba el culo o las pantorrillas cuando subían ante él, de vuelta del recreo, las escaleras. Pero todo caía dentro de la norma y nada tenía mucha importancia. Eran niños como todos, y, aunque sintieran la necesidad o el capricho de amontonar monedas, de ser siempre el primero o de martirizar animalitos, eran niños*

*simpáticos, tenían ojos ingenuos y respuestas conmovedoras. Sus faltas daban la medida justa de su normalidad. ¿Y J. B.? ¿Acaso J. B. no tenía defectos? Sí y no. Tenía muchos: era atolondrado y distraído—todos los maestros decían invariablemente que tenía la cabeza a pájaros, y el propio J. B. sentía a veces, en las sienes, un aleteo loco, como si cientos de pájaros quisieran escapar hacia la primavera—, perdía lápices y cuadernos, llegaba tarde a clase—porque había perdido uno tras otro todos los relojes—, inventaba extrañas historias tan íntimamente entretejidas de verdad que no se perdía en ellas como en una selva oscura. Y tenía una afición desenfrenada e inoportuna—todos decían, los padres, los maestros y hasta el psicólogo escolar, que la más inocente afición, si se lleva al extremo, se convierte en vicio—, la pasión del dibujo. No era que le gustara dibujar—eso hubiera estado muy bien, sentenciaban todos—, era la necesidad incontrolada de pintarrejear, de cubrir de imágenes cuanto se ponía a su alcance. Cubría las hojas de las libretas, los márgenes de los libros, las pizarras de la clase de geografía o aritmética y hasta las paredes de las calles o del patio, con flores, con barcos, con pájaros, caballos, leones, guerreros y princesas (aquí el psicólogo pontificó sobre el miedo a la nada, la angustia a los espacios vacíos y blablablá). Era un defecto raro, un vicio poco frecuente. Al maestro le inquietaba, le ponía incómodo (aunque no se tomaba demasiado en serio las historias del vacío y de la nada), hubiera preferido que J. B. se dedicara a las cosillas habituales y conocidas: amontonar monedas, arrancarles las alas a las mariposas, pellizcar las pantorrillas de las niñas... y no digamos a ser el primero de la clase. Ante cosas de este género el maestro sabía cómo debía actuar, y eran, en definitiva, una especie de aprendizaje para la vida. Pero, de todos modos, J. B. daba poca guerra, era un niño dócil, un niño obediente cuando entendía—y no ocurría siempre—lo que esperaban de él, y quién sabe, a lo mejor llegaba con los años a convertirse en un artista de verdad, de los que pertenecen a alguna academia y tienen cuadros en los museos y hasta terminan por figurar en las enciclopedias. Todo el mundo sabe que los artistas son—ya desde niños—un poquito raros.*

*Hasta que ocurrió lo que tenía que ocurrir y llegó un día terrible —o quizá fuera sólo un día triste, y en realidad no se desarrolló todo en un día, sino en una larguísima serie de días, porque no todos los niños aprendieron al mismo tiempo—en que se puso de manifiesto la incapacidad de J. B., la diferencia total entre él y los otros niños, su irreductible condición de distinto. Digo que no todos los niños aprendieron al mismo tiempo. El primero fue Oscar, el primero y el mejor. Tuvo desde el principio una seguridad y una soltura pasmosas: parecía que no había nacido para otra cosa. También Joaquín aprendió pronto y bien, resul-*

*tó ser un chico listo, o quizá no había sido enteramente inútil el aprendizaje previo con las pantorrillas y las mariposas. Y tras ellos dos siguieron todos los demás. El último fue Walter. Seguía aún con sus cálculos perfectos, su letra primorosa, su interminable lista de los reyes godos y las eras prehistóricas, sin darse cuenta de que los vientos habían cambiado y se trataba ahora de otra cosa. Pero incluso él terminó entendiendo y terminó por aprender. Todos aprendieron a jugar al juego. Un juego distinto a los juegos infantiles que habían jugado hasta entonces: un juego que no era un juego, sino EL JUEGO. Un juego oscuro y viscoso, un juego denso. Y aunque era, de eso no había la menor duda, un juego sucio, parecía en cierto modo que no habían ido a la escuela con otro fin que aprender aquel juego, y, aunque en ciertos momentos —y casi para guardar un mínimo las apariencias, o por un oculto resto de vergüenza—fingieron reprenderlos, el rostro de los padres y de los maestros resplandecían de orgullo, se iluminaban de gozo al verlos jugar. Los miraban con esa sonrisa, sorprendida pero satisfecha—secretamente conmovida—que se dedica, años más tarde, al primer pantalón largo o al primer cigarrillo. Porque aprender el juego significaba ser ya hombre.*

*Pero J. B. no aprendió; ni siquiera, durante mucho tiempo, se dio plena cuenta de lo que estaba sucediendo a su alrededor. Seguía pintando barquitos de vela que navegaban por un mar azul, princesas vestidas de seda con un largo cucurucho sobre las trenzas rubias, maravillosos pájaros con todos los colores del arco iris perdidos y cautivos entre las plumas... Sus compañeros le miraban de reojo y sonreían con sonrisas de hombres: con sonrisas sucias. Sus compañeros se cuchicheaban unos a otros en voz baja. Y aguardaban. Aguardaban que aprendiera, y era una espera ansiosa, tan intensa que casi hacía daño. Como si estuviera en peligro algo propio, como si fuese cosa suya el que J. B. ocupara, aunque tarde, su lugar en la partida. Insistían, le tentaban, le acosaban. Hasta en los ojos de los maestros se encendían oscuros relámpagos de impaciencia, y la burla empezó a resbalarles viscosa y turbia por las comisuras de los labios. Alrededor de J. B. se entretejió día a día una barrera de hostilidad y luego de silencio.*

*Y una mañana llegó Lily. Era en invierno, hacía frío, y el cielo estaba muy alto y muy azul. Lily llevaba un gorrito de punto rojo sobre las trenzas rubias, un suéter rojo cubría los pechos adolescentes, agitados ahora por la carrera—había llegado corriendo en el patio—y por el frío, y unas medias rojas envolvían las piernas largas, un poco demasiado flacas todavía. Lily tenía la carne color miel y una vocecita grave. Joaquín llevaba años y años espiándola con una mueca torcida. Pero ahora Joaquín no estaba allí. Y J. B. vio que por los ojos de la niña, unos grandes ojos de color casi violeta, cruzaban bandadas de mariposas. Ma-*

*riposas azules, rojas, amarillas; mariposas chiquitas como gotitas de oro y enormes mariposas verdes con complicados dibujos plateados. Era tan hermoso que J. B. deseó de repente hacer algo distinto, aunque no sabía exactamente qué. Y Lily habló entonces con su vocecita grave, y J. B. no entendió demasiado bien lo que decía, pero supo en cierto modo que le estaba invitando—también ella— a participar en el juego. Y cuando le propuso que, si él quería, podían jugar juntos, podían ganar todas las partidas, juntos, hubo un aleteo loco—tan bonito—de mariposas de todos los colores. Pero J. B. quedó parado allí, como el más tonto entre los tontos, quieto y mudo, con un miedo terrible, no se sabía bien si a lastimarla a ella o a lastimarse a sí mismo, y la niña se alejó corriendo con sus patitas rojas de perdiz, con sus trenzas rubias bajo aquel cielo alto y azul, irrepetible.*

*Llegó el día en que todos dejaron la escuela, y las cosas siguieron igual. El mundo estaba lleno de Oscars, de Walters, de Joaquines... Habían perdido la esperanza de que J. B. aprendiera algún día, de que se presentara a participar, y apenas si reparaban ya en él. Pero, de vez en cuando, cuando algo les recordaba fugazmente que existía, que seguía allí, entre ellos, negándose a jugar, le dirigían oblicuas miradas de odio. Un odio que no destinaban a Oscar, aunque los engañara y los vendiera, aunque traficara hasta hartarse con el sudor y con la sangre ajena; un odio que no destinaban tampoco a Walter, soberbio y resentido—no lograría olvidar nunca que había sido invariablemente el primero en la escuela y que, luego, la vida fue otra cosa—, que gozaba intrigando y humillando, mientras acumulaba títulos académicos y menciones honoríficas; que no destinaban ni siquiera a Joaquín, sucio y dañino como un insecto enorme, peludo, venenoso, infinitamente más repugnante que todos los bichitos a los que había torturado de niño. Miraban a J. B.—los raros instantes en que le veían—con un odio más denso, más pesado, más real. Porque—J. B. entendió al menos esto por fin—todo les estaba permitido a aquellos que participaban en el juego (aunque casi nunca se hablara de él y no figurara en forma explícita en las ofertas de trabajo ni en las solicitudes matrimoniales del correo del corazón). Algunos, de niños, debieron de tener ojos en los que chisporroteaban bengalas muy chiquitas o por los que cruzaban bandadas de mariposas. Pero ahora tenían unos ojos iguales, opacos, sin fondo ni transparencia. Por muy distintos que fuesen, todos se parecían. J. B. les miraba y se decía: «Claro, se parecen porque juegan todos al mismo juego, ese juego sucio que yo no quiero jugar». Porque ahora creía adivinar en qué consistía el juego y—por más que supiera que no había tregua ni piedad para los que no jugaban, que no habría tregua ni piedad para él—pensaba que si no lo jugaba era porque no quería. Poco a poco se le fijó*

*en la boca, en las comisuras de los labios, una mueca amarga. Y en sus ojos incoloros, más pequeños ahora en el rostro de hombre, brillaban unas luces intensas pero furtivas, que ya no se parecían ni un poco al chisporroteo de las bengalas o al plata tenue de las rajitas de luna: eran como esos ramalazos de luz que invaden el cielo sólo unos instantes, justo antes de las tormentas. Tenía ojos de perro maltratado, porque únicamente los perros afrontan los malos tratos con esa mirada tristísima del que nunca entiende. Pero lo peor—peor que saberse irremediablemente distinto, irremediablemente solo, definitivamente al margen, peor que las hostilidades y que el odio, peor incluso que la burla y que aquella certeza de no tener ya nunca derecho a nada—era lo que ocurría con Lily. Porque las mujeres jugaban también al juego, o incitaban a los hombres a jugarlo—más o menos era todo lo mismo—, y Lily hacía maniobras inexplicables, que J. B. no podía entender, aunque, por otra parte, había dejado de prestarles atención: J. B. espiaba hora a hora, minuto tras minuto, los ojos de la muchacha, y en aquellos ojos violeta moría cada día una mariposa. Era una agonía interminable y monstruosa. Al fin no quedó ya ninguna. Entonces le pareció a J. B. que Lily se había quedado vacía, que era tan sólo un cementerio enorme de mariposas muertas que perdían gradualmente sus colores. Eso era Lily: un cementerio de mariposas blanquecinas, polvo de mariposa al fin. Y por primera vez pensó entonces J. B. que el juego podía no ser un disparate, una monstruosidad asquerosa y sin sentido, una locura a la que se entregaba un mundo de dementes, porque tal vez, si él hubiera aprendido a jugarlo una mañana—aunque tampoco era seguro—, si él hubiera aprendido a jugarlo una mañana ya remota de cielo alto y azul, hubiera podido evitrse—tal vez— que murieran todas las mariposas en los ojos de la niña. Y J. B. empezó ahora a pintar sólo mariposas: mariposas de todos los colores, de todos los tamaños, de todas las variedades, las variedades reales que encontraba en los campos o—sobre todo—en viejos libros polvorientos, y las variedades imaginarias que no habían existido jamás en ninguna parte: mariposas azules, rojas, amarillas, mariposas chiquitas como gotitas de oro y enormes mariposas verdes con complicados arabescos plateados. A los niños les gustaban.*

*Y así pasaron años. De vez en cuando—siempre con menor frecuencia—algún hombre trataba de tentarle y de envolverle. Muy de tarde en tarde, se le acercaba alguna mujer a suplicar o redimir, pues el mundo estaba lleno de Lilys que incitaban a los hombres a jugar para ellas. Pero ninguna tenía mágicas mariposas multicolores tras unos ojos violeta, ninguna llevaba largas trenzas rubias bajo un cucurucho de princesa o bajo un gorrito de punto rojo, ninguna tenía piernas zanquilargas de perdiz. Y por fin le dejaron definitivamente solo, definitivamente al margen.*

*J. B. no poseía nada y no había otro hombre más solitario. En su corazón se había acumulado tanta tristeza que le oprimía el pecho como la garra de una fiera o de un ave rapaz, y algunas veces le parecía tener la boca y la garganta llenas de un líquido denso y amargo que le producía náuseas. En sus ojos achicados bailoteaban unas crispitas lamentables, como las luces fautas que parpadean sobre los sepulcros de los poetas fracasados o las bailarinas melancólicas. En toda su vida no había hecho otra cosa que pintar mariposas, y se preguntaba si merecía la pena (Walter, Oscar, Joaquín y todas las Lilys se preguntaban algo muy parecido en sus sórdidos cubiles presuntuosos, pero esto J. B. no podía ni siquiera imaginarlo). Entonces llegó la mujer que no tenía nombre. Fue un atardecer de otoño y le estuvo mirando mucho rato mientras él pintaba en el parque una hermosa mariposa de carmín y oro. Hay mujeres pálidas y sin nombre que buscan a los poetas tristes o a los pintores de mariposas, los buscan por los parques otoñales, al atardecer, y algunas veces—muy pocas—los encuentran. Y cuando J. B. recogió los pinceles y el caballete, la mujer sin nombre le siguió hasta la ciudad, hasta su casa, hasta su alcoba. J. B. tardó mucho en darse cuenta de su presencia. Porque las mujeres pálidas, las mujeres que no tienen nombre, son difíciles de distinguir. Esta tenía el cabello castaño y suave, una sonrisa extraña, unas manos tibias que transmitían algo muy parecido a la paz. Sus ojos eran igual que un paisaje submarino, o como el fondo de un lago: todo transparencias azules, gestos lentos, silencio. Y J. B. creyó sentir una tristeza nueva, aunque seguramente no era una tristeza nueva, era la misma tristeza de siempre, que adquiría ahora profundidad insospechada con la presencia de la mujer. Estaba cansado y pensó: «Pronto o tarde pedirá, también ella, que entremos en el juego». Porque J. B. creía haber aprendido—había costado mucho—algunas cosas: los hombres juegan y las mujeres, antes o después, los impulsan siempre fatalmente al juego. Pero la mujer sin nombre no dijo nunca nada, no pidió nunca nada. No parecía siquiera esperar nada. Estaba allí. El hombre se miraba en sus ojos y le parecía sumergirse en un agua azul. Ella le ponía las manos en la frente, le acariciaba despacio las mejillas en una caricia interminable, se sentaba en silencio junto a él, le miraba pintar sus mariposas. Hasta que, con el tiempo, J. B. tuvo que convencerse de que ella no pediría nunca nada. Y todo era natural y sencillo, como lo había soñado de niño, antes que sus compañeros aprendieran el sucio juego de los hombres, cuando Lily tenía todavía los ojos violeta llenos de mariposas y no había pedido «ganaremos juntos todas las partidas: juega para mí». Pero J. B. no era ya el niño de entonces. Era un hombre seco y amargo, que había cerrado los cauces normales a la ternura. Y—por primera vez—sintió él también odio. Odió a los Walters,*

*a los Oscars, a los Joaquines, a las Lilys únicas e innumerables, que habían agostado en él las fuentes de la fantasía y la esperanza. Y sintió piedad por aquella mujer acuática y silenciosa, a la que no podía ofrecer nada, porque hasta las mariposas que pintaba le salían pálidas e inertes, como las mariposas que morían en los ojos de las muchachas en flor; a la que no podía amar, pues no era amor aquella necesidad imperiosa de sumergirse en sus ojos lacustres, de adormecerse bajo la caricia de sus dedos pálidos. Y por ella, que no se lo pedía, que seguramente no lo deseaba, que quizá ni siquiera lo entendía, decidió J. B. tan tan tarde ingresar en el juego. O tal vez, en el fondo, movido por un oscuro deseo de represalia, de demostrarles que podía vencerles en aquel juego sucio, en aquel maldito juego que jugaban todos y que él nunca había querido aprender.*

*Y así entró J. B., finalmente, en el juego de los hombres. Se sumergió en la partida, una partida minúscula, sin demasiada importancia. Y hubo un largo murmullo de complacencia, un hondo suspiro de alivio, como si se sintieran los otros más seguros, más autosatisfechos, mucho más justificados, ahora que J. B. iba también a jugar. Como si se hubiera restablecido milagrosamente el orden del universo, algo turbado—por extraño que pareciese—ante la tozudez de aquel niño distinto. Ahora, J. B. ya no pintaba mariposas y en sus ojos no brillaba ya nada: unos ojos idénticos a los de millones de otros hombres. Repetía los gestos, las palabras, del ritual; maniobraba con la exactitud, con el cuidado de una marioneta. Y, sin embargo, algo fallaba. Tal vez, en definitiva, J. B. no había entendido nunca realmente en qué consistía el juego, y, en cualquier caso, no lograba jugarlo con convicción. De repente le subía a los labios un asco profundo, y se le nublaban los ojos, y se distraía, y sus manos se entreabrían blandamente dejando escapar la presa. Entonces comprendió la peor verdad, la más dolorosa de todas las verdades, de todas las mentiras, que le habían ido destruyendo: no era exacto que él no jugara porque no quería jugar, porque no le gustara aquel juego, porque se obstinara en ser distinto, lo cierto era sencillamente que no servía, que no podía, que no hubiera podido en ningún instante—ni siquiera aquella mañana de cielo alto y azul en que se lo pidió la niña de las trenzas rubias y los ojos violeta—y que no podría tampoco aprender jamás. Estaba fuera de juego desde siempre, desde el momento mismo en que nació. Y no tenía nada que hacer, nada que intentar, en este mundo de jugadores, donde no queda ni un rincón diminuto para las mujeres que ocultan un fondo marino tras los ojos y que no piden nada, las mujeres que no tienen ni siquiera nombre, ni un solo refugio para los hombres que—incapaces, impotentes, distintos—se dedican a pintar*

*mariposas de colores inverosímiles, de formas disparatadas, de variedades que ni siquiera—como ellos mismos—existen de verdad.*

*J. B. murió una mañana de invierno, una mañana fría de aire liviano y cielo muy azul (una mañana que él hubiera amado). Nadie lamentó su muerte. Nadie pensó en él un solo instante. Nadie habría de recordarle jamás. Era sólo un hombre inútil, incapaz de hacer algo por los otros, incapaz de hacer siquiera algo por sí mismo. No quedó huella de su paso por la tierra. Manos extrañas destruyeron—ni siquiera con odio: con total indiferencia—toda su obra: una verdadera montaña de papel emborronado. Pero un niño—el hijo de un Oscar o un Walter cualquiera, de una Lily como todas las Lilys que pueblan el mundo, un niño aparentemente normal, aunque en sus ojos se encendían unas lucecillas extrañas, como bengalas diminutas, que inquietaban un poco, sólo un poco, al psicólogo de la escuela—, este niño, pues, cogió su caja de acuarelas y todos sus pinceles, sus lápices carandache y sus rotuladores, y cubrió la sepultura de mariposas de todos los colores, de todos los tamaños, de todas variedades: mariposas azules, rojas, amarillas, mariposas chiquitas como gotitas de oro y enormes mariposas verdes con complicados arabescos plateados.*

*ESTHER TUSQUETS*

Ramón Miquel i Planas, 10
BARCELONA-34

[*El juego* fue escrito en 1962 y reescrito para José Batlló en diciembre de 1977.—*E. T.*]

# LA FANTASIA LUDICA DE ALVARO CUNQUEIRO

«La ciencia no nos ha enseñado aún si la locura es o no lo sublime de la inteligencia.»

E. A. Poe

«Un hombre es un viento loco, o no es nada.»

A. Cunqueiro (UL, 190)

A pesar de la insuficiente atención que la crítica literaria le ha dedicado hasta el momento, creo que la narrativa de Alvaro Cunqueiro constituye una digna excepción en nuestra literatura y, por tanto, un síntoma importante.

Si la crítica literaria quiere ahondar en las raíces de la cultura, ha de abordar con preferencia lo sintomático, y el escaso desarrollo del género fantástico es indiscutiblemente uno de los rasgos peculiares de nuestras letras.

En su excelente estudio sobre el tema de la literatura fantástica, T. Todorov destaca cómo este «género» (así lo califica) permite franquear una serie de límites [1] (pág. 116) que provienen no sólo de la censura institucionalizada, sino de otra más sutil—consiguiente—que rige la mente de los autores. Así, la función social de la literatura fantástica—asociada a la sexualidad, la droga o la locura—consiste en la transgresión de la ley, del sistema de reglas establecidos [1] (pág. 174).

Hablar de la proclividad de nuestra literatura hacia el realismo constituye un tópico reiterado. Sería preciso también analizar los condicionamientos que determinaron este alejamiento de lo fantástico. Evidentemente, el tema está necesitado de un estudio amplio, que explique esta característica de la literatura española.

Existe, no obstante, una antigua tradición—postergada por la crítica—que enlaza con las leyes ocultistas, los alquimistas, la Kábala, los libros de caballerías, Cristóbal de Villalón, Antonio Torquemada, Cervantes, y las leyendas románticas; y, desde luego, una antigua tradición oral gallega [2].

Quizá podríamos incluir dentro del tema aquellos escritos que en nuestro país sustituyeron el género: diversos pasajes de la abundante

«literatura de santos» (relatos de milagros al gusto popular, falsos místicos, etc.).

Sin embargo, la narrativa española contemporánea manifiesta una mayor atención hacia lo fantástico. Francisco Yndurain considera éste como el intento actual más interesante de romper con la narrativa tradicional; aunque añade que la literatura de Sánchez Ferlosio, Rojas y Cunqueiro [3] (págs. 275 ss.) constituye un género raro en nuestras letras y recientemente conectado con la novela sudamericana.

Pedro, además, como se verá, creo que Cunqueiro es un caso raro dentro de un género raro en nuestro país. Por ejemplo, en relación a los dos rasgos antes señalados, a propósito de la literatura fantástica: por una parte, su tratamiento superlativamente fantasioso de los temas deja siempre un margen importante a la ironía y el realismo; por otra, la transgresión de normas propia de lo fantástico únicamente puede aplicarse, en su caso, a las características formales y estructurales de lo narrativo.

Confío que todo ello quedará patente en estas páginas.

* * *

> «Mais l'autre espèce de rêve! Le rêve absurde, imprévu, sans rapport ni connexion avec le caractère, la vie, et les passions du dormeur! Ce rêve, que j'appellerai hiéroglyphique, représente évidemment le côte surnaturel de la vie, et c'est justemet parce qu'il est absurde que les anciens l'ont cru divin.»
>
> CH. BAUDELAIRE

## I. LA FUGA DE LA FANTASÍA

T. Todorov define lo fantástico como la duda experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, cara a un acontecimiento aparentemente sobrenatural [1] (pág. 29; pág. 97) (cfr. tb. [5] y [6]), y destaca, en cita que traigo aquí pese a la longitud, la impresión de ambigüedad, consecuencia de extremar los límites entre realidad e irrealidad:

> «... par l'hésitation qu'elle fait vivre, la littérature fantastique met précisement en question l'existence d'une opposition irréductible entre réel et irréel. Mais, pour nier une opposition, il faut d'abbord en reconnaître les termes; pour accomplir un sacrifice, il faut savoir quoi sacrifier. Ainsi s'explique l'impression ambigüe que laisse la littérature fantastique: d'un côte elle répresente la quintessence de la littérature, dans la mesure où

la mise en question de la limite entre réel et irréel, propre à toute littérature, en est le centre explicite. D'un autre côté cependant, elle n'est qu'une propédeutique à la littérature: en combatant la métaphysique du langage quotidien, elle lui donne vie; elle doit partir du langage, même si c'est pour le refuser... ... La littérature fantastique nous laisse entre les mains deux notions, celle de la realité et celle de la littérature, ainsi insatisfaisantes l'une que l'autre.»

[1] (pág. 176.)

La cuestión está expresada aquí, con clarividencia paradójica, en toda su profundidad. Porque, efectivamente, el interés de la literatura moderna hacia el género fantástico se asocia al juego que el arte actual gusta de ejercer sobre aquellos materiales sobre los que se constituye.

La literatura fantástica no es sólo una transgresión de los límites establecidos por la censura social, entonces, sino también de los límites mismos que rigen la relación entre ficción y realidad. Y es aquí donde debe buscarse el interés—sintomático, insisto—de la narrativa de Cunqueiro.

La aportación de Cunqueiro a la narrativa, y el matiz peculiar que introduce en la fuga de lo fantástico, viene dado por el carácter lúdico de su ficción. Y en base a esta consideración, el presente estudio constará de tres miembros: I) la *delimitación del universo mítico y onírico* del autor gallego; II) la *función*—importante—*de su peculiar ironía;* III) la multiplicidad de planos y el juego autorreflexivo en la *estructura de su narrativa.*

«—Políades, ¿qué es lo que es mentira?
Políades hacía girar el sombrero entre sus manos.
—Quizá todo lo que no se sueña, príncipe.»

(UL, 76.)

## Navegación del sueño

La narrativa de Cunqueiro se construye sobre la base del sueño.

Para el autor gallego, el sueño—lo fantástico—tiene el carácter de realidad evidente. Para Cunqueiro, el sueño es omnipotente.

Pero José Luis Varela hace una precisión interesante, cuando afirma: «Cunqueiro defiende la realidad de lo soñado con el testimonio de la imaginación campesina» [8] (pág. 197).

Porque, no lo olvidemos, el carácter de Cunqueiro es el de un afortunado poeta provinciano, inmerso en la maravilla cotidiana y lírica de una Galicia embromante y fantasiosa.

En una conferencia pronunciada en la Fundación Juan March, Madrid, diciembre 1975, el propio autor señalaba la relación de su obra con el carácter soñador del gallego, en contacto con los prodigios, con las creencias—el folklore oral—. Se declaraba amante del contar sencillo y «con pruebas», de provinciano alegre que manifiesta el amor a la vida. En Galicia, afirmaba, la realidad es sustituida por el sueño. Y se confesaba «viajero con la imaginación, sin salir de casa». La imaginación tiene más valor que la realidad: en las *Crónicas del Sochantre,* por ejemplo, el trasfondo es Bretaña—sobre la que escribió sin conocerla—, y, por tanto, aquello que describe es Bretaña; «y si se equivocó Bretaña, peor para ella».

Comentaba también que si sus protagonistas reflejan a veces el cansancio de la vida, la fatiga de vivir, ello se debe a la imposibilidad de la Edad de Oro. Pues las horas más felices son las del sueño, aunque luego se evidencia que esta Edad de Oro del sueño es imposible, y se desiste de la vida. La broma es entonces «una manera activa de consolarse».

En todo caso, para Alvaro Cunqueiro el sueño—lo fantástico—tiene el carácter de realidad evidente. El mundo de sus novelas es el de la ficción, sin referente externo. Lo soñado posee autoridad incontestable.

El sueño, en su ficción, es la única verdad, lo que la constituye. Pero aún más: parece tener más realidad que la realidad misma, en cuanto que el hombre está constituido por sus sueños, y es la fantasía la que nos da la medida del espíritu del hombre.

Son los tiranos, los que prohíben los sueños (UL, 86). Porque la libertad del hombre se manifiesta en su capacidad fabuladora.

Lo humano es el sueño. Y, así, Ulises y Bleonte se relatan sus sueños en la amistad del vino. Porque lo imaginativo toma siempre en nuestro autor el tono de lo humano. El mito se ambienta en la cotidianidad. Precisamente sus héroes míticos disparan su imaginación con más belleza cuando relatan historias en las escenas de taberna.

La obra de Cunqueiro es un deambular a través de sueños entremezclados, en una constelación privada, que funde sucesos y personajes míticos o literarios de diversas épocas en una impresión de actualidad y permanencia totalizadora (cfr. García Viño [9] (pág. 95) e Iglesias Laguna [12] (pág. 306).

En unas páginas pueden aparecer personajes de su invención propia, recorriendo la Corte del Rey Arturo o asociados los Tres Mosqueteros, David o Julio César. Personajes que provienen de constelaciones míticas muy distintas se entrecruzan en su obra en una deliciosa anacronía, donde se conjugan y barajan sus nombres (la magia evocadora de los nombres míticos...).

Es un sueño propio, que recrea todos los mitos de su antojo privado de una manera personal. Es el mundo espiritual de un soñador bromista.

Su narración se constituye así en un navegar a través de historias. La novela se convierte en «la nave de las palabras» de que habla Ulises:

> «—¿De qué se hace la nave más ligera para ir a los feacios?
>
> —De palabras, Ulises. Te sientas, apoyas el codo en la rodilla y el mentón en la palma de la mano, sueñas, y comienzas a hablar: "Navegaba, alegremente empujada mi nave por Bóreas, vivificador en demanda de la isla de los feacios felices, vestidos de púrpura desde que amanece hasta que anochece..." Pero para regresar, Ulises, la nave de las palabras no sirve. Hay que arrastrar la carne por el agua y la arena.»
>
> (UL, 67.)

La obra toda de Alvaro Cunqueiro semeja este «navegar por sueños y memorias» de los pilotos del califa de Bagdag (SIN, 16). Precisamente, el viejo Sinbad se define por su capacidad de sueño. Añoranza del pasado desaparecido, la vejez del soñador nostálgico. Su aventura consiste precisamente en su sueño, en los relatos que acompañan la ilusión de recobrar el mando de un barco que nunca saldrá de puerto.

Los personajes de Cunqueiro son siempre ricos en sueños. Incluso llegan a tocarlos, de bulto (UL, 200). Y cuando el mismo Sinbad, un poco cuentista, espeta a un compañero diciendo: «Sari, tienes que creerme. ¿Qué te cuesta, hombre?» (SIN, 13), parece que Cunqueiro se dirigiera a todos sus lectores, pidiéndoles se abandonen al flujo fantástico y deslavazado de sus historias, sin oponer resistencia racional.

Los sueños nos acompañan al Paraíso. («¿Para qué se nos dan, si no son vida?» (SIN, 10). Y proporcionan la eternidad al hombre, sin necesidad de visitar las islas de la eterna juventud o Floridas («no teniendo más que un solo sueño, y viviendo y durmiendo con él» [OR, 37].)

El sueño crea la realidad y se confunde con la vida:

> «Todavía ahora distinguía lo que vivía y lo que soñaba, pero se sorprendía a sí mismo descubriendo que también vivía lo que soñaba, que lo que vivía tomaba la forma de sus sueños. Bastaba a veces que añadiese un adjetivo al pan o al agua, a una paloma o a la tela de su capa, para que se produjese una súbita mutación, y lo real pasaba a ser fantástico.»
>
> (COM, 81.)

Pero, además, la narración de Cunqueiro está fundamentada y constituida únicamente por los sueños de los personajes. Estos se sueñan unos a otros en una cadena infinita de combinaciones, que no respeta

espacio ni tiempo reales. Abiertos a su propia fantasía, los protagonistas principales engendran multitud de historias, que dan vida a otros personajes y que a su vez aportan un nuevo relato. La narración se construye sobre la cadena de sueños particulares y privados de cada conversador.

El texto entero parece salir de la boca de los personajes, que llevan la acción por medio del coloquio, de sus conversaciones, que crean multitud de pequeños mundos o constelaciones fantásticas. El narrador desaparece detrás de los narradores-personajes. Protagonistas sin interior, descritos a veces con breves rasgos; su interés para la historia se valora en función de lo que cuentan, los maravillosos sucesos que les ocurren o relatan en sus mentes. Porque la acción de los personajes en la ficción se confunde con la acción imaginativa que despliegan en sus sueños.

Y, sin embargo, estos personajes sin interior—porque constituyen el interior mismo—transmiten la intimidad imaginativa más querida de Cunqueiro, y quedan grabados en la memoria de forma indeleble, porque son encarnación de sueños.

Se trata de personajes tan incorporados a las historias, que se consumen a sí mismos y de deshacen al final de las narraciones en una especie de autofagia. Funcionales, pluriformes, intercambiables, en ósmosis con la historia o ambiente, desaparecen breves instantes antes que termine su relato, que es su propio cuerpo.

Así, el sueño incide en la narrativa cunqueiriana, introduciéndonos en una refracción infinita de espejos. Y a veces duplica sobre sí —es el narrador real quien interviene ahora—y descubre una vida «normal» (¿normal?, ¡cielos! ) y una vida «fantástica» cada vez más fácilmente confundibles. Espectador de sí mismo, el personaje central muestra que lo imaginado tiene una coherencia superior a lo real (COM, 83).

Es la ayuda del sueño lo que Cunqueiro parece requerir de sus personajes. Necesita figuras vivas para que sueñen en conjunto el conglomerado de leyendas, a la vez poéticas y descabelladas, y acaben por constituir un grupo de espíritus asociados al mismo sueño común.

A pesar del carácter absolutamente ficticio que tienen, Cunqueiro parece tratar a sus personajes como si estuvieran vivos. Quizá porque son los portadores de sus propias fantasías, y porque son ellos quienes llevan la narración. Quizá por esto, a pesar de su desmesura, nos resulten tan próximos y humanos.

Por fantásticos que sean, el autor parece creer profundamente en sus personajes. Y de esta fe básica, que los vivifica, surge la autorización para que sueñen, y sueñen libremente, sin freno, en absoluta libertad narrativa. De aquí que su novela no constituya una estructura cerrada, pensada, sino que discurre por un río imaginativo, como una noche de fantasías y visiones, alucionáciones y bromas, que asocia y entremez-

cla lo descabellado y lo humano, lo cruel y lo tierno, lo grotesco y lo bello.

Es preciso entonces insistir en algunas conclusiones:

1) La relación entre sueño y realidad es de fusión en los distintos planos de la narración, sustentada por los personajes. Sueño, como arte de fabulación. Edificación de lo fantástico a partir de visiones caprichosas de los personajes.

La ficción alberga dos planos: plano en el que se mueven los personajes ficticios, que constituye su «hábitat-básico» por así llamarlo, y plano en el que despegan—en direcciones múltiples y varias—sus invenciones.

La narración se constituye en sueño dentro de un sueño. Sueño y realidad fluidificadas en un mismo plano que se refracta luego en varios, contemplados desde el prisma óptico de los personajes (en aparente independencia del punto de vista del narrador).

Y los personajes dominan el relato por medio de sus sueños. No hay realidad o ficción más allá de éstos. La novela cunqueiriana sólo recoge lo que alberga la cavidad sorprendentemente imaginativa de la mente de cada personaje. Ellos dan entidad al relato, pues al nombrar crean un nuevo eslabón en la cadena de apariciones; al hablar hacen suceder una historia nueva que se está realizando—al tomar realidad ficticia o cuerpo narrativo—al mismo tiempo que la cuentan. Espejos de feria; broma narrativa con la narración; humanidad y chiste. Fantasía: libertad indeterminada.

2) La narración constituye así un simple navegar al pairo, sin rumbo o dirección aparente, salvo antojo de los personajes. Saltar de un mito a otro. La obra de Cunqueiro es un rompecabezas encantado de historias, liberadas de toda lógica, desinfectadas de razón y orden, encadenadas por el capricho coloquial en un rumbo dialogado itinerante. Y, sin embargo, la serie de historias conserva la sombra de una voz interna que les da unidad y aglutina.

3) Esta navegación constituye un viaje mental o estático, que surge en el coloquio de protagonistas. Notable estatismo, a pesar del gran movimiento de historias que zarandea la imaginación del lector de uno a otro lado. La novela de Cunqueiro se caracteriza por una hipertrofía de acción, pero de «acción mental». Al final de cada libro podría escribirse entre paréntesis: «soñado desde un sillón». Al calor del hogar, entre los signos del lenguaje, y siguiendo un mapa propio confeccionado con referencias culturales tratadas con poco o ningún respecto—pero gran ternura—, Cunqueiro realiza magníficos viajes sin moverse de casa.

«The roads of excess leads to the palace of wisdom.»

W. Blake

«... nous mangerons la fièvre avec nos légumes aqueux.»

A. Rimbaud

## El delirio narrativo

La validez absoluta de la fantasía sin freno lleva a veces a Cunqueiro a un auténtico delirio narrativo. Es el gusto esporádico por el absurdo encadenado que, como una especie de *boutade,* recorre a veces la narración con su vendaval de ironías.

Si lo fantástico se sitúa en una perspectiva que supera la lógica de lo cotidiano, la exageración misma de este rasgo conduce al delirio como resultado irónico de la narración. El lector se encuentra a veces sumido en un maremágnum confuso y regocijado de referencias fantásticas, que aportan cada vez un elemento a cuál más sorprendente.

Los efectos irónicos rozan a veces lo grotesco. Son auténticos disparates. Pequeñas explosiones intercaladas de humor:

> «Estos enanos, echados en una colada, tiñen de negro toda la ropa que se moje con ellos; estos enanos van aclarando poco a poco, pero se trae otro negro y se cuece con ellos, y toman de nuevo la tinta.»
>
> *(SIN, 134.)*

> «... y los perros, que allá no tienen ladrido, de oír gritar a sus amos de tal manera, se volvían locos, y se subían a los techos de paja hueca de las cabañas, poniéndose a mear todos a una, creyendo que había fuego en la aldea...»
>
> (SIN, 97.)

> «El rey—y ahora tengo que ir cortando por ponerle fin a la novela—tenía una hija que le saliera negra, y siendo tan blanco y rubio Pablo, pensó de juntarlos, por si aumentaba la fama de la familia teniendo entre ambos un niño a listas blancas y negras, y en las historias estaba que tuviese el rey un abuelo colorado.»
>
> (MER, 162.)

Los ejemplos podrían ser innumerables. Es la imaginación desbocada, que se manifiesta a veces en la invención de monstruos; el caso del niño al que le crecieron las orejas, y le caían como dos alas negras que debían ser atadas con varas que salían de un artilugio de madera (UL, 109).

A veces constituyen una auténtica alucinación o pesadilla. Como las «razones» con que Egisto explica el encierro de Ifigenia (UL, 219), que arrancó la mano derecha de su hermana con unas enormes uñas y se la llevó para llamador de puerta...

Son momentos en que el ritmo narrativo se dispara y se llega a la alucinación narrativa. Como si al autor le hubiera acometido un mal sueño de repente (más o menos benigno, según el momento de la historia o según su interés en deshacer el ambiente antes creado).

La conjunción de lo lírico y lo truculento, unidos en imágenes absurdas o deslavazadas, produce un efecto irónico en rasgos escuetos de gran expresividad.

Se constituyen así pequeños cuentos descabellados, basados casi siempre en la exageración o en la aceleración de la técnica fantástica narrativa. El río de cuentos se ha convertido en un río de imágenes que ahora corren más revolucionadas.

Se ha perdido el tino en pleno delirio. A veces parecen cuentos relatados por una imaginación infantil desmesurada. Como la breve historia de la infanta Berita, que consiguió la muerte de su hermano porque le destripaba sus muñecas nuevas (COM, 42-43), etc.

Este delirio narrativo, que a veces aproxima los cuadros de Cunqueiro a los *Disparates* goyescos, introduce un contraste interesante en el interior de la novela. Consigue una diferencia de ritmo en la narración, ahora un poco más revolucionada, a veces casi enloquecida.

«Le temps dont on s'éprenne...»

A. Rimbaud

## Tiempo y mito

Cunqueiro constituye un pequeño universo hogareño de mitos, de manera privada, para andar por la casa de su imaginación. La característica principal reside en la visión humanizada que nos presenta de todas las leyendas.

En el juego de referencias nominales a otros mitos, del que ya hablé, lo que se hace es un vaciado del significado que estos protagonistas tienen en el contexto de sus historias para introducirlos en la pequeña aldea imaginaria—superpoblada—que es el relato—pluriforme—de Cunqueiro.

Al vaciarlos de su sentido épico, lo que se busca es aproximar estos seres inasequibles, lejanos en su grandiosidad, al pequeño mundo simpático, ordinario y consuetudinario de los mortales corrientes. Porque



*ALVARO CUNQUEIRO*



los fantásticos seres de Cunqueiro tienen siempre—con toda su fantasía imaginativa y sus delirios descabellados y sorpresivos—un innegable aspecto bellamente pueblerino. Es, así, la «provincianización del mito» lo que se consigue. Humanización del mito.

Humanización del mito que se viste de ambiente popular. Lo cotidiano coexiste con lo mítico, o, mejor, lo mítico se viste con el ropaje de lo cotidiano.

José Luis Varela destaca intuitivamente, en una serie acertada de sugerencias, este rasgo del autor gallego:

> «(Cunqueiro...) ... une la inocencia lírica de un primitivismo a las más divertidas malicias rabelaisianas, la cultura más exótica a la más jugosa y auroral visión directa del paisaje. Generalmente, su visión adopta la perspectiva de abajo arriba, propio de la vieja picaresca, observando el mundo de los grandes señores de un tiempo ido o del otro mundo con tirones escatológicos y hedonísticos que lo retengan en un más acá equidistante del idealismo (su literatura es la de un gran sensual imaginativo) y del realismo; como que Cunqueiro, al igual que los primitivos, tiende a antropomorfizar lo extraordinario, siguiendo para ello el magisterio de la Etnología.»
>
> [8] (pág. 196.)

En un escrito posterior, Varela precisa esta idea en el siguiente sentido:

> «En realidad, Cunqueiro, y en particular *Merlín y familia*, depende de la etnología y configura sus relatos, que son sucesión de estampas o miniaturas de gusto arcaizante, con fe en el valor cognoscitivo de los mitos... ... A esta lección une Cunqueiro su afición a la picaresca, por la que adquiere una perspectiva inferior que le permite una consideración deliberadamente trivial o cotidiana del mundo del prodigio y unos calculados "tirones" estilísticos hacia una actualidad popular. Cunqueiro no es, ciertamente, un idealista, a pesar del primor estilístico y de su cultivo de la belleza, sino un sensual y un erudito de misceláneos y exóticos dominios, interesados por personas y cosas en la medida en que transmutan cultura popular o libresca.»
>
> [9] (pág. 142.)

Esta humanización del mito se asocia, por tanto, a un vaciado o inoperancia de éste, como destaca también Carballo Calero:

> «Es, pues, la de Cunqueiro una narrativa eminentemente culta, extremadamente culta, como alejandrina o bizantina. Porque maneja mitos que han perdido ya su virtualidad, que no son operantes como fuerzas

sociales. El delicado poeta que es Cunqueiro capta la belleza ingenua o exótica de las formas artísticas que el mito reviste, y las ama. Pero percibe claramente su inoperancia actual, y está lejos de asumirlos como Don Quijote la mística caballeresca. Así, al lado de la adhesión, de la comprensión estética, del acercamiento poético, que determina una fluencia del lirismo, tenemos un alejamiento pragmático que origina un enfoque irónico. La literatura de Cunqueiro es así paródica a la vez que nostálgica. Ello determina una falsa ingenuidad que acentúa el anacronismo y el sincretismo cultural.»

[13] (pág. 60.)

Lo cotidiano, pues, coexiste con lo mítico. Es el propio Cunqueiro quien proporciona el contenido—veleidosamente, irónicamente—a los antiguos mitos.

A veces esto le lleva a aspectos divertidos. Como el entrecruzamiento de temas entre el héroe griego y los santos cristianos, en *Las mocedades de Ulises* (pág. 17; pág. 31), la unión de la figura del Ulises épico con un San Ulises «que tiene ermita en el muelle» (pág. 17). Cuando relata cómo nació el Ulises de su relato, le aplica las virtudes de los dos anteriores, el griego y el cristiano, y así lo llama—de forma casi desapercibida, con fino humor—«precoz en santidad... y en astucia» (pág. 31). Es una cierta «españolización del mito», por así decirlo.

El resultado es la desmitificación total, evidentemente. Pero conservando siempre el difícil equilibrio de la poesía nostálgica de las viejas leyendas (lirismo), en la cercanía de lo cotidiano (humanidad, ternura)... Lo sorprendente es que consigue aproximar personajes radicales, desquiciantemente fantásticos, a la realidad humana; dar aspecto de verosimilitud a protagonistas sin interior, sin psicología...: verosimilitud, en una forma de narración tan exageradamente fantástica.

En definitiva, lo que Cunqueiro trata de destacar siempre, a través de su recorrido por mitos y leyendas, es el carácter lúdico del mito y de la cultura.

Y en este ludismo de poeta bromista, incorregible, un elemento fundamental es el tiempo, factor de gran relevancia en su narrativa.

Se trata siempre de un tiempo discontinuo, que corta a la narración en planos muy distintos entre sí, elipsis que a veces se destacan intercalando textos en cursiva, al principio de cada nueva parte de la narración.

Su juego con el tiempo de la novela, además de la elipsis (cfr. FAN, capítulo 2.º, por ejemplo, y luego pág. 64), se manifiesta en las frecuentes mezclas y anacronías a que antes me referí.

Todo hace pensar que el tiempo propio de su narrativa es el tiempo mágico de la memoria. Una memoria mítica en la que aparecieran, como

en el aforo de un viejo teatro, innúmeros personajes mostrando la película parcial de los sueños que albergan en su mente y sus historias. Pero una memoria informal, ingenua e irónica, que nada respeta—tampoco, claro está, la cultura—. Memoria lúdica, caprichosa, nada consistente, nada seria por otra parte. Fascinación de la memoria libre.

Pero, además de ser elemento lúdico, el tiempo aparece en su obra como fundamentalmente corrosivo y destructor.

Es así cómo sus personajes trazan en muchas ocasiones—Ulises, Orestes y Egisto, Fanto Fantini, Merlín...—una curva de decadencia. Son irremisiblemente destruidos poco antes del final de la narración. Son rotos, antes de desaparecer en el silencio de la últimá página. Y el elemento de fracción es el tiempo.

No se trata simplemente de que los héroes de su historia sigan un normal recorrido biográfico hacia su vejez y decadencia. Es algo más.

El mito es, por definición, intemporal. Su tiempo, como diría Octavio Paz, es el tiempo arquetípico, más allá del tiempo histórico concreto. Y al trazar de aproximarlos a la realidad ficticiamente «concreta», al tratar de cotidianizar el mito, se produce como consecuencia necesaria su destrucción.

> «Youth of delight come hither...»
>
> W. Blake

## Las edades del héroe

Los héroes de Cunqueiro recorren tres estadios temporales del hombre: infancia, mocedad y vejez.

La infancia es una época lírica, dorada:

> «... contemplando dos niños que jugaban en Damasco con una naranja, como los enamorados juegan con la luna, dijo que ojalá nunca saliesen de aquel día feliz y edad alegre».
>
> (MER, 122.)

La infancia de Ulises la describe Laertes como «la hora de entre can y lobo» (UL, 51).

Y el nacimiento de los héroes va siempre unido a expectaciones o presagios. Así, el esperado nacimiento de Ulises (*UL*, pág. 12-13); o el de Fanto, en una escena magnífica (el rayo que lo arrebata de la madre le corta el cordón umbilical, aterrorizando a los presentes, y le cambia el color del pelo: como un presagio de su posterior afición a las fugas).

La narrativa toda de Cunqueiro semeja aquel camino que, como un viejo mendigo, suscita y renueva en la polvorienta vía la mocedad primera (MER, 117).

Así es la mocedad de sus héroes:

> «La desabrochada camisa dejaba ver el pecho del laértida, en el que el sol y el mar desgarraban, encendiéndolo, la fina piel.»
>
> (UL, 109.)

> «Crecía Fanto robusto y alegre, amigo de escuchar historias, gracioso el fino rostro enmarcado por la rubia cabellera, hija del rayo de su natalicio.»
>
> (FAN, 20. Cfr. tb. FAN, 92, y COM, 171.)

> «la mocedad es fantástica, Basílides, y desdeña la memoria».
>
> (UL, 123.)

> «Como príncipe soy autodidacta, pero heredados gérmenes viajan por mis sueños. Adolescente, ¿cómo ocultar la tempestad? ¿Acaso puede esconderse un incendio?»
>
> (UL, 211.)

En esta época, el amor es constante sentimiento que acompaña a sus héroes. La mujer es la belleza delicada y encantadora que percibe el paje de Merlín: «y los ojos en ella, dos gotas de verde rocío» (MER, 100). «Y al decir esto pasó ambas manos por el dorado pelo, y fue como pasar el arco del violín por las cuatro cuerdas bien afinadas» (MER, 101).

Sería prolijo seguir este tema al hilo de las diversas narraciones. Baste señalar las deliciosas escenas de amor que el soñador Paulos mantiene con María (COM, 102-108), a veces en pleno relato fantástico (COM, 146-157), como la historia de la virgen y el unicornio. O el halo neoplatónico, de fascinación lindante con la magia y la brujería, que aparece acorde con el ambiente de Fanto (FAN, 55-60) o las madonnas renacentistas (FAN, 147-149).

Pero los héroes caminan siempre hacia su destrucción. El tema de la vejez del héroe es un *leitmotiv* repetido. Alcanzan un punto supremo de fuerza y belleza, de mocedad viril, para en seguida mostrar la huella destructiva del tiempo. Porque el tiempo parece vengarse de los personajes.

Es Ulises viejo, imaginándose de nuevo en el mar (UL, 254). Es Sinbad—donde el tema se intensifica particularmente—, en el choque demoledor entre su ilusión de aventura y la decrépita ancianidad. Los

personajes de Egisto y Clitemnestra, y el mismo Orestes, envejecidos (OR, 144). O las figuras de la Corte del Rey Arturo y doña Ginebrina (COM, 180-201).

* * *

> «Qu'est-ce que ce vertige? C'est le comique absolu.»
>
> CH. BAUDELAIRE

> «Le rire es l'expression d'un sentiment double ou contradictoire.»
>
> CH. BAUDELAIRE

## II. El contrapunto temático. Belleza e ironía

El término «ironía» parece provenir, en sentido clásico, del griego *eironeúma,* que significa «disimular», o, más precisamente, «disimular que se sabe algo»; es la ironía socrática. Pero existe un segundo significado del término, el sentido romántico en que fue empleado por F. Schlegel y K. F. Solger; porque creo que la ironía debió ser para los románticos el necesario contrapeso que evitaba perderse en el «laberinto del sueño» de que habla Beguín [7] (pág. 482). En este último sentido se define así:

> «El elemento común del concepto romántico de ironía es presentar a ésta como expresión de la unión de elementos antagónicos, tales como la Naturaleza y el Espíritu, lo objetivo y lo subjetivo, etc. Por la ironía no se reduce uno de los elementos al opuesto, pero tampoco se funden los dos completamente; la ironía deja traslucir "tensión" constante entre ellos.»
>
> FERRATER MORA, *Diccionario de Filosofía* [18].

Creo que la peculiaridad de la narrativa fantástica de Alvaro Cunqueiro reside precisamente en la dualidad que introduce lo irónico.

Cunqueiro no cultiva el género fantástico a la manera tradicional —de aquí que los análisis de Todorov resulten en su mayor parte inaplicables a su obra—. No trata, por ejemplo, de sumergir al lector en un clímax imaginativo que siga una estructura fija en los acontecimientos. Su narrativa parece surgir de un capricho, de un impulso entrecortado y múltiple. A la manera de los cuentos de Boccaccio, o, mejor, de *Las mil y una noches.* En Cunqueiro, lo fantástico se caracteriza por su carácter

predominantemente *lírico*—luego precisaré este rasgo—; y, sin embargo, lo fantástico tiende tradicionalmente a producir efectos de horror o de sorpresa (cfr. [17]).

Pero, además, da la sensación de que Cunqueiro acabe riéndose de su propio relato, y de sus propios personajes. Utiliza la *ironía* de forma fina y reiterada. Apenas considera que ha conseguido un clima lírico, cuando añade en seguida un detalle cómico que hace al lector tomar conciencia de que aquello no es un cuento de hadas, sino pura invención, delicioso encadenamiento de sueños dispares.

La ironía permite a la vez introducir una nueva cuña interpretativa aproximado el mito al hoy y mantener un fondo de ambiente lírico. Su ironía posee un sentido romántico: presenta la dualidad, el choque de opuestos; pero no los destruye, los muestra ambos (puestos en solfa).

> «La belleza lo revela todo, porque no expresa nada.»
>
> O. Wilde

## Localización de lo lírico

La narrativa de Cunqueiro recrea siempre un ambiente, de manera personal, en una geografía imaginaria que entrecose datos culturales —recuerdos de lecturas—y ambientes de su tierra gallega.

Este «clima humano y lírico» a la vez se manifiesta en su narración a partir de detalles. Domina el arte de presentar bellamente un paisaje o un entorno a partir de frases muy breves de sentimiento poético condensado.

Se trata de frases escuetas, detallistas, intercaladas en la narración como islas oportunas de poesía. Introducen un cambio de ritmo en las sensaciones del lector (contrastando con un relato descabellado o suavizando un tono irónico).

Expresividad poética de estos detalles que proporcionan una nota poética, a veces de aproximación a lo popular («calientes los labios como la leche que acaban de ordeñar», MER, 21). O en *Las crónicas del Sochantre:* «se llevan los mismos ojos al amor que a la guerra—sentenció el hidalgo». SOCH, 118).

A partir de *Las mocedades de Ulises,* el efecto lírico de estos destellos intercalados se intensifica («en la luna de septiembre, Itaca huele a membrillo», pág. 22, etc.).

De esta forma, el narrador consigue evitar—con las breves descripciones que salpican la novela—una excesiva prolijidad en la ambientación o las descripciones, que quedan así como apuntes sueltos, y no confieren un tono lento y cansino al relato. No existen en la narrativa de Cunqueiro, por lo general, largas descripciones. Basta la sugerencia. Luego, la reticencia, la elipsis y volver líneas más adelante, con una nueva referencia poética breve, para que el lector no pierda de vista la situación ambiental de la narración.

Se trata de frases de acabada rotundidad metafórica («tenía la voz redonda y noble como un anillo de oro» (UL, 60); «las naves, como los corceles, tienen horas nerviosas», UL, 63, etc.).

Pero los destellos líricos de Cunqueiro unen siempre lo popular con lo lírico. Dignificados al mismo nivel, por ejemplo, aparecen los ajos y las rosas (COM, 73): unidos por la belleza y el color. Toda su obra une, diríamos, ajos y rosas: ironía y belleza.

A veces, el lirismo se condensa en historias de gran belleza, como la de Inés y el pianista (OR, 179-183), donde el lenguaje se viste de romanticismo. Pero en seguida, a punto de terminar el relato, el texto cambia de tono y vuelve a la ironía popular.

Cunqueiro parece tener miedo a una dosis excesiva de poesía. O quizá considera que precisamente la poesía surge del contraste y hacen falta elementos humanos para que exista verdaderamente. Por ello la ironía, por ello los diferentes tonos y registros de voz.

Esta peculiaridad narrativa, que evita los momentos descriptivos clásicos, se manifiesta también en la tensión lírica, que condensa el relato de ciertos sueños alucinantes:

> «... el unicornio se levantó de manos, y pareció intentar herir con su cuerno la luna. Bramó, como el corzo en celo en el bosque, y saltó la baranda del quiosco, camino de la noche y su refugio secreto. La niña había perdido su esplendidez y su halo, y corría ahora hacia su casa...
>
> (COM, 147.)

> «Paulos escuchó a su vez la música aquella de cornetas y tambores, trompas de caza, vio en la roca la mujer de oro, le llegó la suave brisa de su abanico, y se durmió. Soñó que Melusina iba por un camino orillamar, y que él la seguía. La seguía el unicornio, no Paulos, pero el unicornio era Paulos...
>
> ...
>
> Melusina se volvía de cuando en cuando y le acariciaba el cuerno, se lo adornaba con hilos de colores. Melusina corría desnuda por el prado, y Paulos detrás, brincando, también desnudo. La desnudez de Melusina era la humana, pero la de Paulos era la desnudez animal, la desnudez de las bestias en los bosques y en las sabanas.»
>
> (COM, 154.)

En esta misma línea de belleza—que en sus dos últimas novelas alcanza una perfección difícil—está el capítulo de *Fanto* (págs. 52-63) («las miradas de dama Diana pasaban como cintas de terciopelo acariciando el rostro de Fanto...» (pág. 55), que viaja—con su criado Nico—de la mano de una hermosa mujer muerta, a través del espejo, que romperán con una palabra para poder estar siempre uno al lado del otro. Pero las damas que acompañaban a su amada se convirtieron en ovillos de niebla rojiza, justo en el momento en que Fanto y Nico escapaban, libres sus manos de las manos de las hermosas muertas. Y esperan en el bosque hasta que amanezca. «Entra el alba por entre las ramas de los abedules, abriéndose paso con sus manos mojadas...» (pág. 61): basta la frase «manos mojadas» para sugerir el rocío de madrugada y en seguida proseguir con la fantasía. Toda la narración se impregna así de magia y poesía; la fuga del espejo.

## Delimitación y funciones de la ironía

En la ironía, indicaba antes, reside gran parte de la originalidad del estilo cunqueiriano. Supone el contrapunto del lirismo. Pues una obra tan múltiple, fraccionada en pequeñas historias, resultaría al fin cansina, sin los geniales rasgos irónicos que constantemente la recorren.

La ironía levanta el interés del relato. La narrativa de Cunqueiro no se basa en el clímax o en una disposición unitaria, pero la atención del lector es continuamente ganada por medio de la sorpresa. La ironía aporta elementos siempre sorprendentes a la narración. El lector recorre las páginas sin saber qué nueva chanza le va a ocurrir al personaje o con qué nuevo golpe le va a embromar el gallego.

La ironía, unida a la belleza—la estética húmeda y sencilla de Galicia—, presentan una balanza de opuestos, el movimiento dialéctico, donde los sentimientos del lector, en constante movimiento, son zarandeados de uno a otro lado, siempre con delicadeza, con viril suavidad, con tacto y ternura gallega.

Creo que los diferentes matices de la ironía cunqueiriana se podrían clasificar en una corta serie de registros, que recogen las diferentes intencionalidades de su broma:

1. Lo irónico ingenuo (arcaísmos, aspecto infantil, etc.).
2. Lo irónico lírico. Entremezcla concesiones a un tinte poético, pero evita caer en lo edulcorado.
3. Lo irónico que deshace (la burla, lo grotesco, lo ridículo).

4. La irónica ternura: humanidad. Aproximación de la narración a la realidad humana, rasgos humanos de los personajes, carácter de desenfado cazurro y provinciano gallego, gusto por lo popular.
5. La autorreflexión irónica. Rompe—a propósito—el clímax de ficción en el espejo. Autodestrucción del texto.

1) *Lo irónico ingenuo*

Se manifiesta en diversos rasgos estilísticos, arcaísmos del lenguaje que muchas veces sólo lo son aparentemente, pues se trata de usos gallegos del castellano.

Cunqueiro domina el castellano a veces con un formalismo excesivo o un barroquismo que sirve de homenaje estilístico—a veces explícito—a nuestro Siglo de Oro.

Un rasgo muy típico que presta gran ingenuidad al relato son las series de oraciones yuxtapuestas con «y», que confieren un tono infantil a la narración. Cuando los sucesos que relata son increíbles y sencillos, adopta el mismo tono de un niño que relatara historias descabelladas y encantadoras (cfr., por ejemplo, MER, 66) (cfr. también su versión de la historia prerromántica de Pablo y Virginia, de Bernardin de Saint-Pierre, 1788: los dos enamorados que viven como «buenos salvajes» rousseaunianos, y en la que se acelera al final el ritmo de sucesos descabellados aumentando las conjunciones de forma irrespirable y divertida [MER, 157-164]).

2) *Lo irónico lírico*

Cunqueiro parece tener un cierto miedo viril a un sentimentalismo exagerado o a caer en expresiones excesivamente melifluas—en algunas ocasiones las bordea, debido a su clásico concepto de lo poético—. Y la ironía, decía antes, es el contrapunto que le permite moverse con soltura; ironía que concede gracia y ligereza al fondo lírico, conmovedor, que siempre subyace en su obra, prestando encanto y magia a sus ambientes.

La ironía lírica toma a veces motivos de exageración, de un detalle minúsculo. A veces, sus relatos producen una sensación estética, pero también una cierta sonrisa al lector, como si hubiera cometido un exceso de imaginación: en la historia, por ejemplo, de los pájaros enanos de Catay y Kafirete (SIN, 19); en la del delfín con orejas, al que le entró el antojo de que un marinero lo meciera en el regazo, como el abuelo acuna a su nieto (SIN, 94-95); o detalles como el de Clitemnestra, que

no quiere envejecer, y exclama: «esperaremos la luna nueva, que es tan cosmética» (OR, 54).

Ironía poética, en el tratamiento que hace del mar, como un personaje vivo:

> «Yo siempre llevo algún regalo al mar, ya sea una fruta, o una pamela de paja rizada, o la pechuga de un faisán, o un clavillo de plata con el nombre de mi nave en la cabeza... Lo que no le gusta nada al mar es que lave en él sus pies el piloto. Le parece demasiada intimidad. En el mar siempre hay que estar como en visita.»
>
> (SIN, 137.)

Pero, insisto, su ironía y su lirismo no buscan nada profundo. Por el contrario, gustan de entretenerse en la superficialidad magnífica y agradable de lo provinciano, como en una tertulia aldeana de bromistas fantaseadores.

En una de sus más deliciosas narraciones, *Vida y fugas de Fanto Fantini,* ha crecido el ambiente lírico, a tono con la atmósfera renacentista:

> «... Amor es como galopar, desnudo de cintura para arriba, en su yegua blanca *Artemisa,* en la hora calma que viene después de una tormenta de verano cuando de las hojas de los árboles aún caen gotas de agua...»
>
> (FAN, 25.)

3) *Lo irónico grotesco*

Es quizá también el gusto de Cunqueiro hacia nuestro barroco del Siglo de Oro lo que le lleva al típico contraste de lo grotesco. No se trata de elementos feos expresados de manera realista, sino precisamente de forma fantástica, a veces—también—por la exageración de detalles.

Este es el aspecto más agresivo de la ironía de Cunqueiro. En cierto modo, constituye un elemento perturbador e inquietante. El autor busca deshacer el propio mundo de la fantasía, encontrando defectos o descabellando su imaginación hasta extremos alucinantes o simplemente grotescos. La obra narrativa gana así un peldaño importante en cuanto elementos de contraste y complejidad.

Aunque a veces Cunqueiro cargue aquí excesivamente las tintas, sobre todo hacia el final de sus relatos. Como si ya estuviera un poco harto de mantener una línea equilibrada y una cierta actuación coherente en sus personajes. Pero luego me referiré a este punto.

Como ejemplo de esta ironía grotesca, puede citarse «La novela de Mosií Tabarie» (MER, 149), divertido apéndice a *Merlín,* la historia del demonio Cobillón.

A veces adopta un tono que le acerca a la picaresca española (SOCH, 75, 77, 79).

En ocasiones se trata de historias rebuscadas, pero siempre producen un efecto chocante, de contraste y sorpresa. Como cuando Ulises se acerca al lecho de Helena:

> «Descansaba sobre una pequeña almohada. Era una hermosa cabeza de mujer, de pelo rubio, la frente redonda, la nariz breve, la boca larga y fina, el mentón graciosamente picudo. Helena sonrió a Ulises. Era la sonrisa de una mujer madura y soñadora. Por entre la sonrisa asomaba, húmeda, la punta de la roja lengua. Del minúsculo cuerpecillo, tamaño una muñeca de Florencia, se levantó un bracito escuálido, infantil, que terminaba en una mano sin dedos...»
>
> (UL, 167.)

Al aproximarse a efectos monstruosos, rozando incluso el mal gusto—pero salvado siempre por la distancia de lo fantástico y de la ironía, que lo torna caricatura—, parece burlarse del lector y de la escritura.

Cunqueiro gusta a veces de destruir a los personajes mitológicos. Así, presenta a Clitemnestra perdiendo el seso con la mirada en el techo y la boca abierta, y acaba durmiendo—ridículamente—«con un trozo de raíz de regaliz que le hacía como de chupete». O el rey Arturo con almorranas *(El año del cometa)*...

Los personajes de Cunqueiro manifiestan su garbo en su inconsistencia. Incluso en sus aspectos ridículos son humanos y simpáticos. Sin rasgos interiores, son encarnación de sueños. Y pluriformes, intercambiables, funcionales (León puede ser Orestes, Alicia puede ser Ofelia, Ulises San Ulises y Paulus el unicornio...). Se deshacen al final de las narraciones, en condiciones a veces no muy felices, y un punto grotescas, con frecuencia.

Este matiz de la ironía, en definitiva, le sirve a Cunqueiro para plantear el final desolador de lo idealizado.

4) *La irónica ternura*

Pero la ironía de Cunqueiro tiene también otro registro importante, y es la calidez, la aproximación humana de sus personajes (¡fantásticos!).

Curiosamente, los personajes de Cunqueiro, a pesar de desenvolverse en un mundo fantástico, de hechos completamente extraordinarios,

nos parecen frecuentemente próximos y reales, como incrustados en un paisaje conocido. Quizá el ambiente gallego, que se ha vestido de colores griegos, árabes, bretones o renacentistas: pero siempre el mismo ambiente hogareño, humano. Es el carácter elegante, sencillamente provinciano, que conjunta todo lo que de maravilloso hay en lo popular, y la contigüidad del pulso humano.

Así, la ironía de Cunqueiro rara vez cae en lo despiadado, salvo el motivo colorista esporádico. La sonrisa melancólica o nostálgica que provoca siempre va teñida de un recuerdo humano. Esta es una de las más logradas bellezas de su narrativa.

Podrían citarse numerosos ejemplos. Muchas veces, así, los personajes fantásticos o míticos presentan el aspecto de charla de amigotes. En *Las mocedades de Ulises,* por ejemplo, los héroes griegos están bebiendo ginebra en la taberna mientras espera Laertes la venida al mundo de su hijo (UL, 22 ss.), y lanzan parrafadas épicas, en borrachera grandiosa y épica, de tono chispeante. Uno de los cuñados interrumpe la narración, en lo más elevado del relato, «rebosándole queso por la boca» (UL, 38). Se hace alusión a Bleontes y su pandero, símbolo de la paz (página 83), extrayendo una conclusión lírica de un símbolo popular («un buen pandero es la posada de la voz»).

Y el vino, personajes en la embriaguez humana, el gusto báquico de algunas frases: «Este vino ligero hay que beberlo a buches espaciados, para que vaya conociendo la boca y asentándose en ella» (pág. 190). Sensualidad en la descripción del vino griego: «pasó la lengua sorbiendo la espuma, y después bebió seguido, cerrando los ojos» (pág. 201).

Este motivo de la conversación de los héroes clásicos en una taberna se repite en *Orestes* (pág. 45). El vino, símbolo de la comunicación humana y de la alegría popular, sirve para presentar a un héroe mítico, asociado a un entorno entrañablemente humano.

El mismo ambiente se respira en *Sinbad,* en la tertulia de marineros (SIN, 26). O cuando Sinbad, viajero de sueños, en la quietud confinada de la isla, decide llevar consigo—en hipotético viaje—al vigía ciego, Abdalá, en escena conmovedora y divertida (SIN, 67).

También los personajes tullidos o lisiados son importantes para destacar este aspecto de Cunqueiro. Porque el tema recibe un tratamiento siempre de gran ternura.

Es la compañía que el ciego Abdalá proporcionará a Sinbad en su desgracia. O Micaela, la jorobadita que creyó estar preñada de Orestes (OR, 29-32), porque la tocó con su bengala de plata en el hombro, y se había enamorado de aquel príncipe que venía varias veces a la orilla del mar a ver si salía un caballo de las aguas.

Es la cojita que aparece en *Fanto*—su obra más poética, junto a *Los años del cometa*—. La niña que estaba jugando con un limón y se queda prendada de la belleza del héroe rubio, porque nunca había visto cabellos de aquel color (FAN, 88) («La niña corrió, se detuvo junto a Fanto, le tocó con la mano derecha el pelo, una brusca caricia de una mano que olía a limón, y volvió a correr, arrastrando la pierna esquelética e inútil», pág. 89). Como si estos seres le inspiraran una ternura poética. Y el querido personaje lisiado reaparece después con «Remo», el perro de Fanto, al que liberan. Y Fanto se despide así de su amiga:

> «Te recordaré siempre. Te mandaré desde Venecia un traje de fiesta, que allá se hacen con muchos encajes, y sortijas, y dos agujas con perlas para el pelo. Y te puedo jurar que despertaré muchas veces muchas noches porque dos mariposas verdes acuden a posarse en mi corazón.»
>
> (FAN, 97.)

Así termina la escena de la despedida de Safo, la cojita de Samnos que liberó a Fanto con la ayuda de unos delfines:

> «Se arrodilló ante Safo y apoyó la frente en el vientre de la cojita. Esta le acariciaba el rubio pelo. Sonaron campanas lejanas y se impacientaron los delfines...»
>
> (FAN, 98.)

Más tarde reaparecerá la cojita, que acabó consolándose con Nito —el escudero de Fanto—, a quien despertaban la virilidad las cojas (FAN, 120), y casan, y tienen nietos que salieron «con el pelo rojo mesto y las orejas puntiagudas» (FAN, 121) [32].

### 5) *La autorreflexión irónica*

La ironía en Cunqueiro posee además otra función importante. Rompe la posibilidadd e identificación y pone al desnudo el entramado interno de la ficción. Descubre a la consciencia del lector, de cuando en cuando, que aquello sólo es un rosario de cuentos bien entretejido.

Luego me referiré a este punto. Baste señalar ahora el curioso placer que Cunqueiro siente autodestruyendo los efectos de ficción acostumbrados, impidiendo así toda fácil identificación posible con los personajes, que siempre se escapan (cfr., por ejemplo, frases breves en UL, 38; UL, 211...). Frases breves que, de repente, sacan al lector de

la narración, haciéndole tomar consciencia de que todo es un relato ficticio.

Tomemos como ejemplo esta cita de *Orestes:*

> «Fíjate en que todo está escrito. Todo lo que está escrito en un libro lo está al mismo tiempo, vive al mismo tiempo. Estás leyendo que Eumón sale de Tracia una mañana de lluvia, y lo ves cabalgar por aquel camino que va entre tojales, y pasas de repente veinte hojas, y ya está Eumón en una nave, y otras veinte, y Eumón pasea por Constantinopla con un quitasol, y otras cincuenta, y Eumón, anciano, en su lecho de muerte, se despide de sus perros favoritos, al tiempo que vuelve a la página primera, recordando la dulce lluvia de su primer viaje. Pues bien, Orestes se sale de la página, Orestes está impaciente. No quiere estar en la página ciento cincuenta esperando a que llegue la hora de la venganza. Se va a adelantar...»
>
> (OR, 98.)

En realidad, toda la novela *Un hombre que se parecía a Orestes* se construye en base a esta reflexión de la narración sobre sí misma. Pero, además, en esta frase se destaca otro punto, al que ya aludí: el libro, la novela, crea un tiempo, crean un sueño, que tiene lugar, se «realiza» en la mente fílmica de los lectores, sumergidos en el sueño narrativo. Al leer, se habita un texto. La única realidad es la fantasía absoluta —sustentada en elementos convencionales— de este texto. Lo que se lee sucede conforme está escrito. Inmersión total. Unión, por la fantasía, de texto y vida. Porque la vida misma se nos ha metido entre los resquicios de la sucesión imaginaria en el corazón de la escritura con la que se respira.

> «La lógica es el refugio de quienes carecen de imaginación.»
>
> O. Wilde

## III. Estructura y lúdica

Carballo Calero considera que Cunqueiro [13] (pág. 67) no es un novelista en el sentido moderno de la palabra, sino un «narrador de historietas» a la manera de Boccaccio; su novelas son «colecciones de novelas». Cabría una posibilidad de evolución del cuento a la novela, pero ésta:

«... está contrastada por la misma riqueza de imaginación fabuladora del autor, riqueza que tiende a irrumpir en la escritura en forma de erupción de pequeñas historias que no dejan sitio, por su vivacidad lujosa y efímera, a una exposición de andadura más lenta y organización más unitaria».

[13] (pág. 68.)

También Leopoldo Azancot (cfr. *La Estafeta Literaria,* núm. 512, 15 marzo 1973, pág. 1267) entiende que la estructura narrativa que más conviene a Cunqueiro es la «caprichosa y sutilmente geométrica, que asegura la circulación poética de obras como *Las mil y una noches, Los cuentos de Canterbury* o *Les filles du feu.*

Al referirse al mundo propio que su narrativa crea, Iglesias Laguna realiza también una comparación semejante:

«... expresa bien esos dones de ubicuidad e intemporalidad característicos de sus creaciones. Cunqueiro no juega al anacronismo; situado fuera del tiempo y el espacio, lo vuelve lógico, inverosímil. Así como los cuentos de *Las mil y una noches* semejan referirse a una época específica y, sin embargo, abarcan períodos diversos y contienen anacronismos sólo advertibles por el orientalista, así también Cunqueiro logra, por yuxtaposición de datos dispares, crear una superrealidad que ya, en pura imaginación, no tiene más trasfondo real que su propia fantasía».

[12] (pág. 315.)

En efecto, la narrativa cunqueiriana se caracteriza por la ausencia de una estructura fija o central, que dé sentido unitario a la trama, que también carece de un desarrollo en gradación.

La narrativa de Cunqueiro siempre aporta, a cambio, un contraste, una oposición de puntos de vista y, sobre todo, una multiplicidad de planos, que no responde tanto a una organización racional como al caprichoso dictado del vaivén de sueños y ocurrencias que reflejan los personajes. No hay un planteamiento general lógico y sistemático de la acción: el relato parece escrito de un tirón, con todos los avatares efectivos que suceden al escritor mientras va plasmando el ambiente o la idea.

Quiero destacar que el antagonismo de elementos estructurales de su narrativa parte de una consideración variable del lenguaje—que adopta diversos tonos o formas expresivas, según el protagonista y ambiente de la historia—(es lo que llamaré «discurso intermitente»). Y que la obra de Cunqueiro, a pesar de su estilo—de factura excesivamente clásica y formalista—, puede situarse dentro de las corrientes modernas de la literatura en cuanto la ficción reflexiona sobre sí misma en una especie de «autoconsciencia de la ficción».

El lenguaje de Cunqueiro es un camaleón de mil colores, capaz de adoptar un tono de picaresca popular, o arcaico, o bufo y grotesco, o lírico e irónico, o delirantes secuencias imaginativas y desbocadas.

También juega con la tipografía e introduce de cuando en cuando la letra cursiva—que implica un cambio de texto—: supone un cambio temporal en la narración—para señalar un largo transcurso—; la vuelta a la voz del cronista—voz que le fue arrebatada por los personajes—; o la situación del ambiente en un trasfondo lírico—se emplea frecuentemente en las introducciones a la historia o al principio de cada parte—, constituyendo un texto más alegórico y poético, sobre el que poco a poco irá operando, erosivamente, el contrapunto simpático y destructivo de la ironía.

Todos estos rasgos nos revelan una prosa discontinua, que varía de uno a otro tono según sea la exigencia de la narración. Variedad que supone juego de textos muy distintos, como montaje ensamblado de diversas historias de rasgos dispares. Multiplicidad de planos. Versatilidad de tonos. Ritmo discontinuo—enriquecido—de la narración, que rompe la linealidad de la prosa clásica.

No sólo carece su novela de un hilo sistemáticamente estructurado —al menos en apariencia—, sino que textos diferentes hablan de diferentes maneras. La escritura misma pasa a ser un personaje vivo, consecuencia del sentir diverso de los diversos personajes. El texto está completamente en función del sentir del actor o personaje—protagonistas en sucesión—, que representan el diálogo en el escenario de mitología bufa que discretamente ha preparado el autor.

Este contraste también se produce—decía antes—por el choque entre el lenguaje que hablan los personajes y el momento o ambientación que les sirve de escenario. Permítaseme volver al ejemplo de la espera de Laertes, del nacimiento de Ulises, en la taberna. Hay un divertido contraste entre el tono épico de los protagonistas y el momento en que usan este lenguaje—están un tanto ebrios—. Aquí, el contraste no se da solo entre dos textos de distinto tono enlazados sucesivamente—recurso que Cunqueiro emplea con frecuencia—, sino entre el tono del texto y la situación-ambiente o momento («la verdadera conversación humana se aprende en la taberna», UL, 24). En definitiva, se trata de destacar lo humano, que siempre es pluriforme, y poco serio. Así, aparecen discursos intermitentes—que varían, rompiendo la acción—escritos conforme parecen venir a la mente del autor.

Pero aún más, concretamente en el ejemplo elegido—paradigma representativo de la intencionalidad de esta discontinuidad narrativa del

autor—, en la taberna, los personajes que hablan de grandes mitos del pasado lo que en realidad están haciendo es expresarse con la ebriedad propia del tono épico—a la vez popular y glorioso; no lo olvidemos: popular—(cfr. UL, 46). La grandeza de su lenguaje, diríamos, se corresponde con la de su borrachera. Porque quizá—parece decir Cunqueiro—hay que estar muy ebrio—de vino y sentimientos—para poder hablar en el tono de las grandes narraciones épicas.

Y el resultado de este contraste estilístico es—lo apunté ya al principio—la aproximación de estos personajes—que hablan discontinuamente en tono cotidiano y tono épico—a un ambiente popular, que así se engrandece y exalta.

Son, en definitiva, discordancias armónicas que interrumpen el texto. Introducción de fragmentos en cursiva (UL, 84). O estructuración repentina de la narración en cuentos cortos (UL, 88). O sucesión de dos textos de voces distintas—como la dramática despedida de Ulises y su padre (UL, 96-97)—para contrastar luego con la cursiva del cronista (pág. 98).

La escritura transcurre así viva y serpenteante, de un tono de noble grandeza a otro apicarado más popular—«el modo más bajo, como corresponde a vidas más humildes» del paje de Merlín (cfr. tb. [13], página 142, ya citado supra)—.

La diferencia de textos y lenguajes de los diversos personajes consigue así una gran multiplicidad de puntos de vista y le permitirá en *Un hombre que se parecía a Orestes,* por ejemplo, recoger la escena de la muerte de Agamenón—ensayo repetido y continuo, como la llegada de Orestes, que nunca llega a realizarse más que en idea—desde todos los puntos de vista, según cada personaje.

## La conciencia de la ficción

En Cunqueiro, además, el lenguaje literario supone una reflexión sobre sí, y la obra literaria se constituye en espejo de sí misma. Gusta de sumergirnos en la ficción, para sacarnos sorpresivamente de ella, pero sin que nunca se rompa el encanto (cfr., por ej., UL, 59-60).

Los recursos que suele emplear son: la autorreflexión y la sorpresa.

La obra de Cunqueiro constituye, en muchas ocasiones, un auténtico metalenguaje de la ficción. Se desdobla en dos planos el hilo narrativo, para demostrarnos que todo no es más que una invención del autor que escribe en ese momento o del personaje que está hablando.

Así, retrotrae con frecuencia del plano fantástico del discurso del personaje al plano en que éste juega con la ficción, mediante el procedimien-

to de frases intercaladas (ejs.: «siguiendo con el cuento» [SIN, 43], «y antes que el lector se diese cuenta» [COM, 78], «ya se ve que cuento después de haber leído a Stendhal» [FAN, 103], etc.).

Se juega también con elementos abstractos. Así, Fanto aparece encarcelado en la «idea» misma de prisión. Acorde con la geometría renacentista, la prisión es un hexágono perfecto y desmaterializado. Las «ideas» acaban entonces constituyéndose en elementos «materiales» de la narración: lo geométrico puede tener muchos lineales y aprisionar al protagonista, porque en la ficción—como en los sueños—todo está permitido y todo puede ocurrir (FAN, 75 ss.).

Son constantes los momentos en que Cunqueiro nos hace tomar consciencia de la ficción. Así, en la escena en que Paulos conversa con la estatua de Julio César, a la que revivifica—del mismo modo que el escritor gallego resucita los mitos, socarrón y simpático (COM, 215-220)—, para romperla en seguida—como también hace con estos mitos—cuando ésta, en su soledad quiere acariciar a Paulos con la mirada (COM, 219). Y la rompe, simplemente con recordarle que es estatua—igual que Cunqueiro rompe el relato recordándole que sólo es ficción—. Luego corta la narración con los comentarios del auditorio, pues este relato forma parte a su vez de una serie de historias que Paulos refiere a los cónsules.

La broma de Cunqueiro se extiende a todos los recursos de la novela. Como la sorprendente solución que encuentra Mr. Grig para ganar una batalla (COM, 207-208): inventa una torre espiral, de tal forma que cuando el rey enemigo suba por ella a caballo no verá el tapiz que hay en lo alto, imitando un prado de Yorkshire, y saltará al vacío.

Si toda narración es ficción, parece querer decir nuestro autor, llevemos ésta hasta el final.

También es frecuente que Cunqueiro considere el relato como una lámina que de repente cobrará vida. Es la recreación de las láminas de las infantas (UL, 165). De la lámina del unicornio y la niña (COM, 136). O Sinbad, que compra un caballo a uno que lo traía en estampas. Y los caballos salen de las estampas estáticas para irrumpir en la acción narrativa, como personajes cuya historia en seguida se cuenta. De repente se ha mezclado la realidad—el ser—de la ficción con los contenidos ficticios que en ella se representan en veleidoso ludismo que nos muestra a la fantasía como creación pura—e irónica—de signos del lenguaje.

Todos los relatos de Cunqueiro semejan bellas láminas animadas de repente. Su narración bien puede ser como aquel caballo que salta desde la lámina estática para entablar diálogo. Sus historias son dibujos convencionales, cortes en diversos planos, colección sucesiva de fantásticos retratos—cuya animación fílmica puede ir a mayor o menor velocidad—coloreados de ironía. Y es el propio autor quien se esconde detrás de su ta-

banque, mientras los actores hacen la historia conforme la cuentan, y «animan» la sucesión de láminas con su coloquio.

Pero hay además una paradoja interesante en todo ello. Porque esta autorreflexión, que evidencia todo lo que de precario y caprichoso hay en la ficción, constituye a la vez una técnica de verismo (¡verismo en lo fantástico! Aquí, la notable paradoja del arte de Cunqueiro). Porque la acción se nos aproxima al trasladarse a un momento presente—que es el del lector y el del suceso, simultáneamente—, y todo parece un sueño que estuviera teniendo lugar en el instante mismo conforme se va leyendo. Desnudar la narración constituye entonces una técnica participativa del lector en este sueño.

En definitiva, Cunqueiro sigue un procedimiento inverso al de la narrativa habitual. Esta trata de sumergir al lector en el clímax del relato hasta convencerle de que aquello que lee es más o menos cierto—aproximación por «sensaciones ficticias»—. Nuestro autor, por el contrario, al desnudar todos los artificios de la ficción nos está indicando que el género fantástico está mucho más allá de la narrativa acostumbrada, y que precisamente por esto—incluso evidenciando el convencionalismo de todo texto escrito, lo cual viene a ser una aproximación por «consciencia de la ficción»— puede permitirse lanzar lejos la imaginación, sin apoyarse en ninguna técnica de verismo, salvo su propia ausencia.

Es decir, no hay verismo mayor que la verdad—valga la redundancia—. Y la verdad es que los cuentos fantásticos de Cunqueiro son sólo esto, «cuentos»: sueños deslavazados y mágicos de personajes hiperimaginarios, humanizados.

> «Les sentiments sont la forme de raisonnement la plus incomplète qui se puisse imaginer.»
>
> LAUTRÉAMONT

## UN RÍO DE HISTORIAS

La narrativa de Cunqueiro podría compararse por su estructura a los muñecos rusos que se albergan unos a otros en una sucesión de figuras. Todos sus relatos parecen encajarse de esta misma manera, con la interrupción continua de la acción principal—cuyo recuerdo permanece al fondo—, y a la cual se vuelve.

Se trata de un río de historias que, a veces, en juego culturalista, presenta una visión progresivamente retrospectiva—por la evolución nostálgica de la memoria de los personajes—, mientras el tiempo de la

narración avanza en dirección contraria. Fluir, entonces, de doble corriente.

Sólo en raras ocasiones la fluencia narrativa alcanza un clímax o interés gradual. Y en estos casos se debe a la incertidumbre. En *Sinbad* —única novela de cierto clímax unitario—ante la duda de embarcar; en *Orestes,* ante la expectación por la llegada del vengador—cuyos ensayos teatrales son tan repetidos, en sus múltiples posibilidades de realización, que al final el tiempo evidencia lo ridículo o inútil de tal acto —(OR, 68; OR, 101).

Pero en verdad toda su narrativa parece responder a una clara intención de no perseguir ninguna intención. Rasgo de su prosa lúdica, libremente despreocupada:

> «Este libro no es una novela. Es la posible parte de ensueños y asombros de un largo aprendizaje—el aprendizaje del oficio de hombre—, sin duda difícil.
>
> ...
>
> Buscar el secreto profundo de la vida es el grande, nobilísimo ocio...
>
> ... No busco nada con este libro, ni siquiera la veracidad última de un gesto, aun cuando conozco el poder de revelación de la imaginación. Cuento como a mí me parece que sería hermoso nacer, madurar y navegar, y digo las palabras que amo, aquellas con las que puedan fabricarse selvas, ciudades, vasos decorados, erguidas cabezas de despejada frente, inquietos potros y lunas nuevas...»
>
> (UL, págs. 7-8.)

En este ensamblaje libre y fluido de relatos múltiples se remite de uno a otro signo literarios, de una a otra historias. Ello es posible por la fuerza del planteamiento inicial, la situación de partida, que permite muchas acciones secundarias y cuentos incrustados. Y el libro todo constituye así una referencia cultural ensimismada, amalgamada por una intimidad fascinante y fantasiosa.

Puede hablarse de dos planos narrativos:

1. Plano elegido como «mundo real»: el mito cotidianizado. La ficción cotidiano-maravillosa o «hábitat básico».

2. Plano de los relatos de cada personaje que a su vez se subdivide y fracciona en pluralidad de historias interiores más pequeñas. Ficción fantástico-mítica.

De esta forma, la sucesión de hechos fantásticos o acción—que por esto mismo es escasa—no es tan importante como la multiplicidad de puntos de vista que aporta cada personaje, impidiendo un dinamismo lineal. Pluralidad de narradores-personajes.

Cunqueiro cambia, además, de uno a otro plano con agilidad mental. El movimiento de su narrativa no es tanto el de la acción efectiva de los personajes como el cambio de estilo—de lenguaje—y de tono.

Ciertamente que a veces esta cascada de historias de encadenamiento caprichoso, conlleva defectos narrativos: se presta más atención a la fantasía de la trama y formalismo del lenguaje que a dibujar correctamente los personajes y encajarlos unitaria y coherentemente entre sí; o puede darse cierta dispersión o desinterés en el lector, perdido en múltiples relatos por la dificultad de seguir la trama.

Estos defectos son más patentes en *Un hombre que se parecía a Orestes,* que no considero entre sus mejores obras—a pesar del Nadal—. El final de la historia queda aquí absurdamente deslucido; los personajes se pierden y desdibujan, fueron sólo un intento, y acaban deambulando independientes en un racimo de historias separadas que son las de su desencuentro. Se perdió el propósito de la trama, como si el autor se hubiera cansado de las historias (págs. 236 ss.) y aboca a una incongruencia excesiva (págs. 187 ss.), donde su pensamiento itinerante y sin unidad hace perder al héroe principal, si lo hubo, en un torbellino vertiginoso de historias. Es así como sus personajes e historias se difuminan o autodestruyen antes de desaparecer en la última página. Dibujaron su rasgo de ficción y demostraron su pluralidad de perspectivas, pero también una cierta incapacidad para seguir sosteniendo la trama.

Pero, a cambio, las consecuencias o efectos positivos de esta manera narrrativa, peculiar, pueden resumirse en los siguientes:

1. El efecto sorpresa. El lector es traído y llevado hasta que renuncia a una coherencia lógica, pues sólo importa la maravilla inmediata y breve de historia, los destellos narrativos que percibe en cada momento y que deslumbran por uno y otro lado.

2. La sensación de que la realidad fantástica es una realidad en continua fluencia. Río de historias. Como la vida misma. Sucesión de visiones. Delirio. Pues la coherencia sistemática falsea la realidad de la vida. El universo de Cunqueiro es una refracción casi infinita de espejos maravillosos en la ingenua feria de una aldea.

3. Lo único que importa es dejarse llevar del coloquio. Dejarse enlazar en el diálogo de los personajes, que es lo que nos introduce en el viaje fantástico.

4. El juego se establece con todos los elementos narrativos: con el carácter unitario de la narración y del lenguaje—de la narrativa usual—, con las ideas—en literatura fantástica todo puede ocurrir—, con la di-

versidad de textos, de personajes y de historias. Y, finalmente, como se ha visto, con la función representativa del lenguaje (la estampa del caballo que da el «salto» a la realidad ficticia y en movimiento de la historia).

5. El hilo principal, la historia que fundamenta la narración, no puede ser algo lineal o cerrado, con un planteamiento-desarrollo (clímax)-desenlace. Nunca en la vida ordinaria sucede esto; tampoco puede suceder en el sueño. La historia principal no es excesivamente importante. Lo que importa es el conglomerado de sueños. Lo único que interesa es soñar con los personajes. Carácter lúdico de su arte, que no «pretende» nada: ni siquiera contar una historia.

6. Todo ello parte de una intuición raíz que creo mueve a Cunqueiro: la realidad es infinitamente rica, múltiple e inabarcable; y su fantasía se aproxima a esta realidad, a punta de exageraciones y portentos.

Así creo que es la narrativa de Alvaro Cunqueiro. Texto boscoso y simple, que mitiga con húmeda imaginación gallega el seco panorama de la fantasía castellana. Y tal vez el síntoma de una pérdida o de un olvido.

*DIEGO MARTINEZ TORRON*

Colegio Mayor Postgraduados César Carlos
Menéndez Pidal, 3
(Ciudad Universitaria)
MADRID-3

## BIBLIOGRAFIA

### I. BIBLIOGRAFIA DE ALVARO CUNQUEIRO (facilitada por el autor)

A) *En gallego*

1. *Mar ao Norde*. Santiago, 1932. Ed. Nós.
2. *Poemas de si e non*. Lugo, 1933. Ediciós Un.
3. *Cantiga nova que se chama riveira*. Santiago, 1933. Ediciós Resol 3b-Id., 2.ª edición. Vigo, 1957. Ediciones Monterrey.
4. *Dona do corpo delgado*. Pontevedra, 1950. (Col. Benito Soto.)
5. *Merlin e familia e outras historias*. Vigo, 1955. Ed. Galaxia. Ag. 5b-Id., 2.ª edición. Vigo, 1968. Ed. Galaxia.

6. *As cronicas do sochantre.* Vigo, 1956. Ed. Galaxia. Ag.
7. *Don Hamlet* (1958). Vigo, 1959. Ed. Galaxia. Ag.
8. *Escola de menciñeiros.* Vigo, 1960. Ed. Galaxia. Ag. 8b-Id., 2.ª ed. Vigo, 1969. Ed. Galaxia.
9. *Si o vello Sinbad volvese as illas.* Vigo, 1961. Ed. Galaxia. Ag.
10. *Tesouros novos e vellos.* Vigo, 1964. Ed. Galaxia. Ag.
11. *Xente de aqui e de acolá.* Vigo, 1971. Ed. Galaxia.
12. *A cociña galega.* Vigo, 1973. Ed. Galaxia. 12b-Id. Ed. especial para Caja de Ahorros de Vigo. Vigo.
13. *Don Hamlet e tres pezas mais.* Vigo, 1974. Ed. Galaxia.

B) *En castellano*

14. *Elegías y canciones.* Barcelona, 1940. Ed. Apolo.
15. (Con el seudónimo de Álvaro Labrada.) *San Gonzalo.* Madrid, 1945. Ed. Nacional.
16. *Balada de las damas del tiempo pasado.* Madrid, 1945. Ed. Alhambra.
17. *El caballero, la muerte y el diablo y otras dos o tres historias.* Madrid, 1956. Ediciones El Grifón. (Col. Literaria El Grifón, 31.)
18. *Merlín y familia.* Barcelona, 1957. Ed. A. H. R. 18b-Id., 2.ª ed. Barcelona, noviembre 1969. Ed. Destino (Ancora y Delfín, 332); 18c-Id., 3.ª ed. Barcelona, julio 1973 *(ibíd.)* (citado en este trabajo por siglas MER).
19. *Teatro venatorio y coquinario gallego* (en colaboración con J. M. Castroviejo). Vigo, 1958. Ed. Monterrey. 19b-Id. (con el título): *Viaje por los montes y chimeneas de Galicia. Caza y cocina gallegas.* Madrid, 1962. Espasa-Calpe (Colección Austral, 1.318); 19c-Id., 2.ª ed. Madrid, 1969. Espasa-Calpe.
20. *Las crónicas del sochantre.* Barcelona, 1959. Ed. A. H. R. 20b-Id., 2.ª ed. Barcelona, octubre 1966. Ed Destino (Ancora y Delfín, 277); 20c-Id., 3.ª edición, septiembre 1969 *(ibíd.)* (citado aquí por SOCH); 20d-Id., 4.ª ed. Barcelona, 1970. Libros RTV (Bibl. Básica Salvat).
21. *Las mocedades de Ulises.* Barcelona, 1960. Ediciones Argos. 21b-Id., 2.ª edición. Barcelona, agosto 1970. Ed. Destino (Ancora y Delfín, 340) (citado aquí con siglas UL).
22. *Cuando el viejo Sinbad vuelva a las islas.* Barcelona, 1962. Ediciones Argos. 22b-Id., 2.ª ed. Barcelona, noviembre 1971. Ed. Destino (Ancora y Delfín, 374) (citado aquí por siglas SIN).
23. *Rutas de España. Ruta núm. 12 (La Coruña, Lugo, Orense, Pontevedra, Santiago).* Madrid, 1962. Publicaciones Españolas.
24. *Itinerarios turístico-gastronómicos por la provincia de Pontevedra* (con otro trabajo de Gaspar Masso). Vigo, 1964. Imp. Faro de Vigo.
25. *El camino de Santiago.* Con fotografías en color de Francisco Javier Vázquez. Imp. Faro de Vigo.
26. *Lugo. Guía turística.* León, 1968. Ed. Everest (Guías turísticas Everest).
27. *Flores del año mil y pico de ave.* Barcelona, 1968. Ed. Taber.
28. *Un hombre que se parecía a Orestes.* Barcelona, 1969. Ed. Destino (enero) (Ancora y Delfín, 325). 28b-Id., 2.ª ed., febrero 1969; 28c-Id., 3.ª ed., marzo; 28d-Id., 4.ª ed., marzo; 28e-Id., 5.ª ed., abril 1969; 29f-Id., 6.ª ed., junio 1969 (edición citada aquí por siglas OR).
29. *La cocina cristiana accidental.* Barcelona, 1969. Ed. Taber.
30. *Pontevedra. Rías Bajas. Guía turística.* León, 1969. Ed. Everest.
31. *El envés.* Barcelona, 1969. Ed. Taber.

32. *Laberinto y Cía.* Barcelona, 1970. Ed. Taber.
33. *El descanso del camellero.* Barcelona, 1970. Ed. Taber.
34. *Vigo y su ría. Guía turística.* León, 1971. Ed. Everest.
35. *Viajes y fugas de Fanto Fantini.* Barcelona, 1973. Ed. Destino (Ancora y Delfín, 408) (citado aquí por siglas FAN).
36. *El año del cometa.* Barcelona, 1974. Ed. Destino (Ancora y Delfín, 444) (citado aquí por siglas COM).
37. *La otra gente.* Barcelona, 1975. Ed. Destino (Ancora y Delfín, 470).
38. *Diccionario de ángeles.*

## II. BIBLIOGRAFIA CITADA EN ESTE TRABAJO

[1] TODOROV, Tzvetan: *Introduction à la Litterature Fantastique.* Ed. du Seuil. París, 1970.

[2] SMERDOU ALTOLAGUIRRE, Margarita: «Notas sobre literatura fantástica», en *La Estafeta Literaria,* núm. 555, 1 de enero de 1975.

[3] YNDURAIN, Francisco: *De lector a lector.* Ed. Escelicer. Madrid.

[4] BAUDELAIRE, Charles: *Oeuvres complètes.* Gallimard. París, 1961 (Col. Pléiade). (Las citas corresponden a las págs. 354, 990 y 984, respectivamente.)

[5] VAX, Louis: *L'Art et la Litterature.* P. U. F. París, 1970 (cfr. pág. 5) (citado en [1], pág. 30).

[6] CAILLOIS, Roger: *Au coeur du fantastique.* Gallimard. París, 1965 (cfr. página 161) (citado en [1], pág. 31).

[7] BEGUIN, Albert: *El alma romántica y el sueño.* F. C. E. México, 1.ª reimpresión, 1954.

[8] VARELA, José Luis: *La palabra y la llama.* Prensa Española. Madrid, 1967.

[9] — *Galicia* (Introducción literaria», págs. 111-147). Publicaciones de la Fundación Juan March. Ed. Noguer. Madrid, Vitoria, Barcelona, 1976.

[10] GARCÍA VIÑO, Manuel: *La novela española actual.* Prensa Española. Madrid, 1975. 2.ª ed. aumentada, págs. 91-102.

[11] — *La novela española de posguerra.* Publicaciones Españolas. Madrid, 1971 (Col. Temas Españoles, 521), págs. 47-50. (Resume el trabajo anterior [10].) (Cfr. tb. mismo trabajo publicado con el título «A. C., una excepción en la narrativa española actual», en *Punta Europa,* XI, 1964, núm. 103, páginas 35-43.)

[12] IGLESIAS LAGUNA, Antonio: *Treinta años de novela española, 1938-1968,* volumen I, 2.ª ed. Prensa Española (Col. El Soto). Madrid, 1970.

[13] — «Un hombre que se parecía a Orestes» (reseña), en *La Estafeta Literaria,* 15 de mayo de 1969, núm. 420, pág. 153. (Reproducido en [12], páginas 343-347.)

[14] CARBALLO CALERO, Ricardo: «La novela gallega actual», en *La novela actual,* volumen I. *Revista de la Univ. Complutense de Madrid,* vol. XXIV, núm. 99, septiembre-octubre 1975, págs. 59-79.

[15] BLAKE, William: *The Complete Poems.* Penguin Books (edited by Alicia Ostriker). Middlesex, England, 1977, 1.ª ed. (Las citas corresponden a las páginas 183 y 133.)

[16] RIMBAUD, Arthur: *Oeuvres complètes* (Biblioteca de La Pléiade). Gallimard. París, 1963. (La cita corresponde a la pág. 240.)

[17] J. L. BORGES, S. OCAMPO y A. BIOY CASARES: *Antología de la novela fantástica.* Edhasa. Buenos Aires, 1977.

[18] FERRATER MORA, J.: *Diccionario de Filosofía*. Buenos Aires, 1965.
[19] DUCASSE, Isidore (C. DE LAUTREAMONT): *Oeuvres complètes* (texte établi par Maurice Saillet). Livre de Poche. París, 1968. (La cita corresponde a la página 387.)
[20] RIZZI, Carlo: *Celtismo y magia en la obra de A. Cunqueiro.* Universidad de Peruggia. Tesis doctoral. (Inédita.)
[21] A. U.: Reseña de «Cuando el viejo Sinbad vuelva a las islas», en *La Estafeta Literaria,* 2 de marzo de 1963, núm. 260, pág. 22.
[22] CUNQUEIRO, Alvaro: «W. F. Flórez, un gallego universal», en *La Estafeta Literaria,* 20 de junio de 1964, núm. 294.
[23] RÍOS RUIZ, Manuel: Reseña de «Las crónicas del Sochantre», en *La Estafeta Literaria,* 28 de enero de 1967, núm. 362, pág. 27.
[24] Reseña de «Rutas de España (Galicia)», en *La Estafeta Literaria,* 9 de septiembre de 1967, núm. 378, pág. 25.
[25] MURCIANO, Carlos: Reseña de «Cuando el viejo Sinbad...», en *La Estafeta Literaria,* 15 de marzo de 1973, núm. 512, pág. 1267.
[26] AZANCOT, Leopoldo: Reseña de «Vida y fugas de Fanto Fantini», en *La Estafeta Literaria,* 15 de marzo de 1973, núm. 512, pág. 1267.
[27] PENZOLDT, Peter: *The Supernatural in Fiction.* Peter Nevill. London, 1952.
[28] LLOPIS, Rafael: *Historia natural de los cuentos de miedo.* Júcar. Madrid, 1974.
[29] BENEYTO, Antonio: *Narraciones de lo real y fantástico.* Ed. Picazo. Barcelona, 1971.
[30] LOSADA, Basilio: *Literatura en lengua gallega.*
[31] VARELA JACOME, B.: *Historia de la literatura gallega.*
[32] Un excelente comentario, lleno de sensibilidad y capacidad de apreciación lírica, es el de MARÍA DEL PILAR PALOMO: «A. C.: Vida y fugas de Fanto Fantini della Gherardesca», en *El comentario de textos,* vol. 2. Editorial Castalia. Madrid, 1977, págs. 227-245. (Es lástima haberlo conocido cuando ya estaban en prensa estas líneas, porque su referencia hubiera sido muy interesante para este estudio.)

# CON TANTO CUERPO BAJO EL EMBOZO

*Jamás me había sentido*
*tan aferrado*
*a la vida.*

G. Ungaretti

*No soy acaso el vendedor de oro*
*Un hueso de banal arquitectura*
*Que lagrimea burdamente*
*En los anaqueles*

*Soy tal vez el comprador de sedas*
*Una misteriosa conjura*
*Que cae de los espacios muertos*
*En los almanaques*

*Solo evoco la marea de Mark Twain*
*los versos de Gary Snyder*
*con su manzano*
*la sepultura de Kerouac*
*Estoy como altamente esta madrugada*

*En la ventana veo la luz de la noche*
*Hay una enredadera de cortinas*
*Que corta el espacio de la habitación*
*Dibujando el rostro del caballo*
*involuntariamente*
*con destreza*

*Tengo miedo a desaparecer dejando*
*a mi compañera muy triste*
*La pequeña*
*Ahora mis pies están atados*
*propiamente*
*Mi boca se eleva hasta la uva*
*y cae luego ciego*
*El enamorado*

*Ya no temo otro estado que la parálisis*
*Que se desencadene el mar*

*en mi dormitorio*
*y me coja desnudo dormido soñando*

*Con tanto cuerpo bajo el embozo*
*una muchedumbre de gusanos disciplinados*
*me recorren las piernas me acogen*
*me sumen*
*me utilizan*
*hacen de estos ciento sesenta centímetros*
*un cronómetro sin timbre un papel por*
*el viento*
*un hombre a propósito de entrar en su nicho.*

## CARACTER SEXUAL DE LA MUSICA DE VIVALDI

*Esta tarde estoy Vivaldi oyéndote la mano.*

*Estoy con el oboe de la tierra en la cabeza*
*dirigiendo ahora las cuatro estaciones*
*está el amado Pierre Pierlot sentado*
*en mi nuca.*

*Jamás tanto empezó la primavera hoy.*

*En la arena helada un oído de Brueghel*
*et la belle femme en su cama de nenúfares.*

*Jamás tanto empezó la primavera.*
*La naturaleza es por sí una necesidad del azar*
*parece el concierto de la estepa*
*que el compositor desvelado imagina:*
*ayer noche rodaba con su cuerpo la distancia*
*por un pedregal blanco revolcándose*
*me deslizaba yo así con la música por donde*
*había dejado la huella de la yegua*
*de la lluvia en fa mayor.*

*Esta tarde estoy Vivaldi oyéndote la mano.*

*Su divino muslo que quema desnudo ante la ventana*
*sonrosada al aire los diez dedos*
*incitando al viento la locura del amor*
*como dos bocas enormes la saliva del cuerpo.*
*Todos los hombres en silencio.*

*La puerta de la selva han abierto esta tarde*
*han cerrado el pozo glaciar del cerebro*
*desnúdanse acordes los instrumentos que*
*ya está Pierlot sacando su pañuelo apasionado.*

*Jamás tanto empezó la primavera hoy.*

*Para detenerse mientras-siempre ella ella*
*acercó las cien uñas del tigre a mi cuello*
*insinuando la melodía:*
*era la música invadiendo mi cuerpo.*
*Por un espacio ella había dejado de ser verbo*
*nosotros habíamos sido momentos musicales.*

## ELUCUBRACIONES SEMANALES

*La mano está puesta en la mesa a propósito*
*o por qué no el llanto suena a metal impropio*
*en el lodo el eco la marisma para tantos peces*
*y el espacio cubierto de objetos identificables.*
*Es el siglo a renglones del cuadriculado animal*
*en que las estaciones tienen extrañas ojeras azules*
*de danzante esqueleto débil o esqueleto solo.*
*Aquí está la cueva donde las sombras subyacen*
*por la que la piedra se hizo cuerpo o bisonte*
*y los pájaros volaban recubiertos de amianto.*
*En el centro del volcán la vieja silla de cables*
*los cascabeles del caballo en forma de sucias cisternas*
*donde el ratón conservó su lente y la polilla*
*su garganta previamente para la Historia*
*y en donde el fuego tiene formato de campana.*
*No estamos describiendo lo que vomita la yegua*
*sólo para no alarmar el rostro de la poesía:*
*hacemos pan con la bicicleta del toreador*
*y leche con la soledad distinta del toro arrancado.*

## PORQUE SEPTIEMBRE ESTA LLENO DE JUEGOS

*El corazón es febrero mientras:*
*quizá un antiguo sombrero negro en la pared*
*o la página escrita desconocida.*

*Vive el amante para la amada:*
*cuerpos sometidos a la gula y la música*
*enorme una pasión universal*
*que se dibuja besamente en la mañana.*
*Muere el que odia el odiador*
*y viven sólo viven los meses alienados torpes*
*en el sublime almanaque gráfico*
*como una entrañable colección de marginados.*
*Porque el cantor para cantar la boca*
*de la amada le pide al pintor dos ojos locos*
*y con las manos del poeta envejecidas*
*penetra el abdomen de la hembra que ha nacido*
*de la otra realidad rítmica de las hojas.*

## DESCRIPCION DE LA CONDUCTA AMOROSA

*Ya estaba sentado encima de la cama*
*(la mirada en un vaso azul)*
*vacíase de súbito el hombrecito*
*y en la voz el insomnio de los peces:*
*—el sándalo con que te adornaste*
*se ha esparcido al abrazarnos—*
*Dijo su mano negra de tinta negra*
*la canción del ave de aluminio*
*dormitando en su codo como como*
*estando ella así allí sentada.*
*Han recorrido el dato de la piel*
*con sonidos rojos implacables;*
*todo lo demás era silencio Solo*
*el zigzag de los enormes cuerpos*
*y ese sudor de crines musicales.*
*Se amarrarán las manos ahora*
*solamente Y*
*buscando el laberinto de la trenza*
*volverán a la vergüenza.*
*Que son descritos los amantes*
*Afirmo que...*

## PRIMERO TRISTE ESCRITO

*Cansado estoy en un caballo limón*
*en un zapato de charol que anda*
*pienso un beso blanco en la pared*
*donde he perdido el sueño mío*
*Olvidé el nombre de la rama*
*en los escombros de la luna*
*tengo frío tengo frío*
*Ella del árbol ansiaba la manzana*
*suspender la lengua ardiente larga*
*de las espesas nubes de los ríos*
*(Estaba cinematográficamente como)*
*Era el mar la proyección aquella*
*por Anna Magnani gritando*
*ensalivando las sílabas*
*Y era placer toda la imagen sobria*
*tanta oscuridad flotante desde*
*el corazón violento de la araña*
*Mientras todos los espacios negros*
*un pie de plata y la boca una boca*
*ya mi casa es por exceso una casa*
*azul un santuario de amor una cuchara*
*una muñeca de cristal quebrado*
*una grande cara una grande sábana*

*JESUS FERNANDEZ PALACIOS*

Virgen de las Angustias, 2, bajo A
CADIZ

# APROXIMACION AL ESTUDIO DEL VOCABULARIO IDEOLOGICO DE FEIJOO

> «Cuando hablo con todo el mundo es preciso que, prescindiendo de mis opiniones particulares, use del idioma común y tome las voces como el mundo las entiende.»
>
> (*Ilustración Apologética*, 31, 9) [1].

La obra de Feijoo, cuya riqueza temática ha dado pie a tan variados estudios, ofrece también un interés considerable al filólogo, al estudioso de las corrientes estilísticas o al historiador de las ideas sobre el lenguaje. Sus reiteradas defensas de la naturalidad de estilo se ven corroboradas por su prosa clara y directa, siempre al servicio de la idea, verdadero prodigio de vitalidad si se la compara con la de bastantes coetáneos suyos, ebrios de un barroquismo degenerado [2]. Igualmente sorprendentes son sus certeras intuiciones en torno a algunos problemas lingüísticos: la formulación de una teoría cercana a lo que hoy llamamos arbitrariedad del signo (TC, I, 15, 12) o sus criterios flexibles para la introducción de voces nuevas (CE, I, 33) revelan una admirable modernidad.

Un tercer aspecto de la obra feijoniana merece la atención del lingüista: su vocabulario. También aquí son varios los aspectos específicos que podrían estudiarse; por ejemplo, los galicismos, o su contribución al inventario de cultismos del español, y en especial al de los tecnicismos científicos [3]; recuérdese que para Gregorio Marañón, «Feijoo es el creador, en castellano, del lenguaje científico» [4]. Tal vez esta afirmación sea algo exagerada: lo que sí hizo Feijoo fue difundir entre el gran público un vocabulario científico que hasta entonces no había salido de los

---

[1] Ediciones manejadas: para el *Teatro Crítico Universal* (1726-40), una de las que corrieron a cargo de la Real Compañía de Impresores y Libreros, Madrid, 1777 (excepto el tomo VII, que lleva la fecha 1778). Una de las ventajas de esta edición es que en ella «van puestas las adiciones del Suplemento en sus lugares». Consta de nueve volúmenes, el último de los cuales recoge la *Ilustración apologética*, la *Apología del Scepticismo médico* y la *Justa repulsa de iniquas acusaciones*. Para las *Cartas eruditas y curiosas* hemos manejado las ediciones de Madrid, 1748 (t. I), 1745 (t. II), 1765 (t. III), 1753 (t. IV) y 1760 (t. V). Respetamos las grafías (que no siguen criterios uniformes dada la diversidad de fechas e impresores), pero modernizamos los acentos y la puntuación.

[2] *Vid.* RAFAEL LAPESA: «Sobre el estilo de Feijoo», en *De la Edad Media a nuestros días*, Madrid, 1971. Complementario de éste es el trabajo de CARMEN DÍAZ CASTAÑÓN «En torno al estilo del P. Feijoo», pendiente de publicación en las actas del *II Simposio sobre el P. Feijoo y su siglo* (Oviedo, 1976). De menor interés es el libro de ANGEL R. FERNÁNDEZ GONZÁLEZ *Personalidad y estilo en Feijoo*, Oviedo, 1966.

[3] Estos aspectos han sido estudiados por JOSÉ IGNACIO UZQUIZA GONZÁLEZ en su tesis doctoral inédita *El léxico del P. Feijoo* (Universidad de Salamanca, 1973). No hemos podido ver más que un breve extracto.

[4] *Las ideas biológicas del P. Feijoo*, 4.ª ed., Madrid, 1962, pág. 86.

restringidos círculos de «novatores», y de ello hay un botón de muestra ilustrativo: Feijoo cree estar introduciendo en castellano el cultismo *émbolo* (TC, II, 11, 5), palabra que ya había usado el P. Vicente Tosca a finales del XVII, como señala el *Diccionario de Autoridades*. Precisamente, Feijoo declara que una de las cosas que pretende demostrar con sus obras es que el léxico del castellano basta para escribir con él sobre los más variados temas, a excepción de algún necesario «empréstito» de ciertas «voces facultativas» (TC, I, 15, 25).

No son estas «voces facultativas» o tecnicismos las que van a ocupar nuestra atención. Nos proponemos estudiar aquí, por el contrario, un sector del léxico que llamamos—con una expresión algo vaga, pero también cómodamente amplia y elástica—*vocabulario ideológico*. Entendemos por vocabulario ideológico aquel que designa las ideas, valores, conceptos y actitudes vigentes en un determinado momento histórico, en especial aquellos que remiten a la vida política, económica y social, que es precisamente la que experimenta cambios más frecuentes y de mayor interés. El postulado básico en que nos fundamos, confirmado por la opinión de todos los lexicólogos, es que el vocabulario de una época es fiel reflejo de las ideas propias de dicha época. Un artículo de Rafael Lapesa que ha trazado numerosas pistas para el estudio del léxico dieciochesco [5] contiene en su título esta formulación: «Ideas y palabras». Hay aquí una implícita alusión al método de «Wörter und Sachen», que tan importantes frutos ha dado en el campo de la Dialectología; cabe, pues, suponer que igual que es de interés estudiar simultáneamente los vocablos y las *cosas* por ellos expresadas en un sector de la comunidad hablante, puede ser provechoso aplicar un método parecido a la evolución diacrónica de la lengua y de las *ideas* que ella denota.

Es probablemente en Francia donde la Lexicología ha tenido un mayor desarrollo, y ello se debe en buena parte a una obra de Georges Matoré: *La méthode en Lexicologie* [6], creador de una importante escuela de investigadores. En nuestro país, los trabajos inspirados en esta Lexicología que Matoré insiste en llamar «social» y, en general, las investigaciones sobre el léxico se han cultivado poco. Piénsese que, por lo pronto, falta en nuestra bibliografía una Historia de la lengua similar en amplitud a la de Brunot; no menos lamentable es nuestra carencia de un Diccionario Histórico completo. No obstante, en los últimos años se han ido realizando Memorias de Licenciatura y Tesis Doctorales, en su mayoría aún inéditas [7], que pretenden cubrir este hueco de nuestra

[5] «Ideas y palabras: del vocabulario de la Ilustración al de los primeros liberales», *Asclepio*, XVIII-XIX, 1966-67, págs. 189-218.

[6] París, 1953.

[7] A excepción de las de M.ª CRUZ SEOANE, *El primer lenguaje constitucional español (Las Cortes de Cádiz)*, Madrid, 1968, y M.ª PAZ BATTANER, *Vocabulario político-social en España (1868-1873)*,

bibliografía. Aparte de ellas, y por lo que respecta al siglo XVIII, sólo tenemos como punto de partida el artículo ya citado de Lapesa y otro —distinto en el enfoque, más bien estadístico—de Gregorio Salvador [8], amén de unos cuantos trabajos monográficos sobre tal o cual palabra. De la íntima conexión que nuestra disciplina tiene con la Historia da buena cuenta el hecho de que las aportaciones más valiosas, en nuestra opinión, proceden no de un lingüista, sino de un historiador de las ideas (mejor aún, de un investigador de la «Historia social de las mentalidades») como es José Antonio Maravall. Nuestra deuda con su obra es patente en las líneas que siguen.

Se nos dirá, con razón, que el léxico del benedictino no puede identificarse con el de toda la sociedad de su época. El propio Matoré pone reparos a los trabajos dedicados al léxico de un autor concreto: considera que al hacerlo se está tomando por vocabulario de una época lo que no es sino el *estilo*. La objeción no nos parece afortunada: dígase, en todo caso, que se trata de un estudio del *ideolecto* del escritor en cuestión. Por otra parte, el propio Matoré afirma que «les écrivains ne font généralment qu'utiliser le lexique de leur temps et de leur milieu», y termina reconociendo: «il est probable d'ailleurs que les études de stylistique apporteront a leur tour à la lexicologie sociale que nous préconisons de materiaux très precieux» [9]. Somos, pues, conscientes de las limitaciones de nuestro estudio: considérese éste como un conjunto de observaciones provisionales basadas en los textos de uno de los más cualificados, fecundos y difundidos representantes de una época sobre la cual preparamos un estudio lexicológico más ambicioso: el largo período que va de 1687 a 1760; en suma, la época, aún mal conocida, que muchos llaman Pre-Ilustración y que se extiende entre los primeros novatores y el comienzo del reinado de Carlos III [10]. Por otra parte, no podremos detenernos aquí en un análisis profundo de los conceptos e ideas; nos contentaremos con ofrecer un rápido panorama del empleo que hace Feijoo de algunas palabras típicas del momento aportando los textos que hemos juzgado más interesantes.

Hay dos hechos que no deben pasar inadvertidos: por un lado,

---

Madrid, 1977. La excelente tesis de CARMEN MARTÍN GAITE, *Usos amorosos del dieciocho en España*, Madrid, 1972, es en buena parte un estudio sobre cierto sector del léxico.

[8] *Incorporaciones léxicas en el español del siglo XVIII*, Oviedo, 1973.

[9] *Op. cit.*, págs. 10 y 11.

[10] No es éste el lugar oportuno para considerar los interesantes aspectos que plantea esta época al historiador. Como aproximación al tema remitimos al excelente artículo de FRANÇOIS LÓPEZ «La historia de las ideas en el siglo XVIII: concepciones antiguas y revisiones necesarias», *Boletín del Centro de Estudios del siglo XVIII*, III, 1975, págs. 3-18, en el que el lector encontrará incluso algunos datos sobre léxico, así como a los estudios de López Piñero, de Olga Quiroz-Martínez, de Antonio Mestre (sobre Mayans y su época), etc. Recientemente ha aparecido un interesante estudio de IRIS M. ZAVALA, *Clandestinidad y libertinaje erudito en los albores del siglo XVIII*, Barcelona, 1978.

Feijoo escribe de todo, no es especialista en nada; el vocabulario que maneja no es, por tanto, el del experto—lo cual podría dar una imagen desenfocada de su época—, sino el de un hablante culto de tipo medio, muy al tanto, eso sí, de las corrientes de su época y con unos conocimientos enciclopédicos. Por otro lado, la repercusión de su obra está fuera de duda: en el siglo XVIII se hicieron unas doscientas reimpresiones de sus escritos, que iban destinados a muy amplias capas de población. Precisamente la clave de su éxito estuvo en que dio con la fórmula ideal para la divulgación cultural: la miscelánea, lo que él llamaba «literatura mixta»; en definitiva, el ensayo. Esto quiere decir que sus ideas y, por tanto, su vocabulario, no quedaron encerradas en el ámbito de una minoría selecta, sino que se extendieron por todo el país y levantaron, como es sabido, una oleada de polémicas. Feijoo ha de ser considerado, cuando menos, como un intelectual que incita a sus contemporáneos a reflexionar sobre lo que les rodea, que pone en circulación para que se discutan ideas nuevas y—esto es lo que nos interesa—palabras a veces nuevas. No sólo neologismos absolutos, es decir, voces de nueva introducción (que a veces no son muy numerosos en el vocabulario ideológico), sino también, por supuesto, neologismos de sentido. Más aún: la más leve diferencia de matiz en el significado de una palabra o el espectacular aumento de su índice de frecuencia deben ser tenidos en cuenta.

Todos estos avatares de las palabras, algunos de importancia capital, no aparecen consignados en los Diccionarios etimológicos, que se limitan a dar la fecha de la primera datación del término, en ocasiones con un considerable—y comprensible—margen de error. En nuestro caso, nos encontramos, además, con que el vocabulario ideológico de los siglos de oro es un campo de investigación prácticamente virgen, lo cual es especialmente grave si tenemos en cuenta que en la historia del léxico no hay rupturas bruscas, sino lentas evoluciones sobre una base sustancial de continuidad. Feijoo hereda en buena medida todo un vocabulario ideológico que es el de sus inmediatos antecesores, pero al mismo tiempo se puede detectar en su obra el alumbramiento de un nuevo léxico, con todo el trasfondo de ideas que lleva consigo: el que manejarán los escritores de la Ilustración plena; un léxico, por cierto, bien característico y distintivo. Esto es lo que nos proponemos demostrar con algunos datos.

* * *

Los términos que designan la comunidad política en que el individuo se inserta son probablemente los primeros que debe afrontar un estudio sobre el vocabulario ideológico. Tales designaciones constituyen un cam-

po nocional en el que de entrada podemos constatar la existencia de límites semánticos muy borrosos: *nación, patria, Estado, república, reino, país, región, provincia,* son términos a menudo intercambiables en los escritos feijonianos. Maravall ha trazado minuciosamente la evolución semántica de algunos de estos términos en los primeros siglos modernos [11]. Según ella, los conceptos de *patria* y *nación* sufren un proceso evolutivo que hundiendo sus raíces en la Antigüedad y la Edad Media desemboca en una identificación con el ámbito del Estado moderno, lo cual lleva consigo la formación de un sentimiento nacional o, al menos, protonacional. Esa evolución dará un paso más en el siglo XVIII con la aparición de unos fuertes vínculos comunitarios en la idea de *nación,* como el propio Maravall ha estudiado en los escritos de Forner [12].

El empleo que Feijoo hace de esos dos términos viene a confirmar que el autor está inmerso en tal proceso evolutivo: «Tiene interés recoger (...) los indicios de una interesante fase de transición hacia una idea moderna y dinámica de *nación* que descubrimos en su pensamiento. Distingue entre la *patria* formada por la unión bajo unas mismas leyes y un mismo poder—por tanto, una forma de lazo político externo y más bien pasivo—y la *nación,* en cuya integración juegan elementos internos, histórico-culturales, de costumbres, sentimientos, modos de vida, etc.» [13].

No encontramos en las páginas de Feijoo una definición clara de *nación,* pero el contexto en que suele aparecer apunta a esa entidad histórico-cultural, desbordando la escueta y fría definición académica del *Diccionario de Autoridades:* «La colección de los habitadores en alguna provincia, país o reino.» Defendiéndose Feijoo de los ataques de Mañer, dirá en la *Ilustración Apologética:* «Yo no niego, antes positivamente concedo mucha desigualdad entre varias *Naciones,* por la cultura de unas y la falta de cultura de otras» (XXI, 2). Muy claro se ve esto en otro discurso anterior en que critica un lamentable vicio de ciertos españoles: «De aquí el bárbaro desdén con que miran a las demás *Naciones,* asquean su idioma, abominan sus costumbres, no quieren escuchar o escuchan con irrisión sus adelantamientos en artes y ciencias» (TC, I, 15, 1). Feijoo escribe dos largos discursos *(Glorias de España)* para «desagraviar la *Nación»* (TC, IV, Ded.), pero lo cierto es que no se queda en esa visión

[11] *Estado moderno y mentalidad social (siglos XV al XVII),* Madrid, 1972, 2 vols. Sobre la aparición del concepto de *Estado* véase el cap. I de la primera parte; la evolución de *patria* y *nación* está descrita en el cap. IV de la parte segunda.

[12] «El sentimiento de nación en el siglo XVIII: la obra de Forner», *La Torre,* núm. 57, 1967, páginas 25-56.

[13] J. A. MARAVALL: «El espíritu de crítica y el pensamiento social de Feijoo», *Cuadernos Hispanoamericanos,* núm. 318, 1976, págs. 736-765. La cita en págs. 753-4. Por su parte, Sánchez Agesta había observado que para Feijoo «las naciones son entidades históricas, ciertamente, formadas en la historia por la "aplicación" de los hombres, por la expresión de un temperamento, por su acomodación a un medio geográfico, por su fijación en costumbres y en lengua» («El *Cotejo de naciones* y la igualdad humana en Feijoo», en *El P. Feijoo y su siglo,* I, Oviedo, 1966, pág. 215).

retrospectiva y nostálgica de la comunidad nacional, sino que se abre a una perspectiva de futuro en la que la nación se convierte en un proyecto común que busca el progreso, como vemos en la interesante dedicatoria del tomo III de las *Cartas* a Fernando VI: «Con tal Rey y tales Ministros, ¿quánto se puede prometer España? Si en dos años se hizo tanto [14], ¿quánto se hará en en veinte o treinta? Yo me lleno de gozo, señor, quando contemplo que esta humillada y abatida *Nación,* que de siglo y medio a esta parte ha estado como despreciada de las demás, dentro de poco verá respetadas sus fuerzas por todas ellas, como lo fueron en otros tiempos. Veo a España ir recobrando su vigor antiguo...»

Feijoo es mucho más preciso en su delimitación del concepto de *patria;* para evitar confusiones distingue entre *patria común* y *patria particular* en un fragmento de verdadero interés: «No niego que debaxo del nombre de *Patria* no sólo se entiende la república o Estado cuyos miembros somos, y a quien podemos llamar *Patria común,* mas también la Provincia, la Diócesis, la Ciudad o distrito donde nace cada uno, y a quien llamaremos *Patria particular*. Pero asimismo es cierto que no es el amor a la *Patria,* tomada en este segundo sentido, sino en el primero, el que califican con exemplos, persuasiones y apotegmas Historiadores, Oradores y Filósofos. La *Patria,* a quien sacrifican su aliento las armas heroycas, a quien debemos estimar sobre nuestros particulares intereses, la acreedora a todos los obsequios posibles, es aquel cuerpo de Estado donde debaxo de un gobierno civil estamos unidos con la coyunda de unas mismas leyes» (TC, III, 10, 30). En esta definición encontramos la culminación de un proceso que ha ido ensanchando los límites localistas de la patria de origen hasta hacerla coincidir con el Estado. Es significativa de una consideración marcadamente racionalista de los hechos políticos esta concepción de la patria en la que incluso pueden desaparecer los vínculos de nacimiento: «el que legítimamente es transferido a otro dominio distinto de aquel en que ha nacido y se avecinda en él, contrahe respecto de aquella República la misma obligación que antes tenía a la que le dio cuna, y la debe mirar como *Patria* suya» (*ibídem,* 42).

Pero entremos en un terreno en que los escritos de Feijoo ofrecen datos más interesantes para el lexicólogo: el ámbito de los sentimientos y las conductas que la comunidad nacional desencadena en los individuos. Dos actitudes caben, una justa y equilibrada, la otra desordenada y nociva. Ambas aparecen en Feijoo lexicalizadas con dos expresiones que emplea continuamente: *amor de la patria* y *pasión nacional.* La primera

[14] Como ha observado Marías, Feijoo se está refiriendo aquí al comienzo del gobierno de Carvajal, en 1748 («Feijoo y las generaciones del siglo XVIII», *Studium Ovetense*, IV, 1976, páginas 1-17). El tono adulador típico de las Dedicatorias—intensificado aquí por la gratitud a un Rey que sólo once días después iba a firmar una Real Orden por la que se prohibían las impugnaciones dirigidas contra Feijoo—no invalida, creemos, la valoración que damos a estas palabras.

de ellas no es en absoluto nueva: Maravall ha estudiado detenidamente su evolución desde el Medievo [15]; en cuanto a la segunda, si pensamos en el exacerbamiento desviado que experimentó durante el Barroco aquel *amor de la patria* comprendemos la necesidad que una mentalidad nueva como la de Feijoo tiene de dar nombre a ese mal entendido patriotismo, a esa patriotería. (Precedentes aislados de esta nueva actitud, como el de Juan de Mena, citado por Maravall, tuvieron un alcance muy limitado.) El discurso al que dan título esas dos expresiones comienza precisamente así: «Busco en los hombres aquel *amor de la Patria* que hallo tan celebrado en los libros, quiero decir aquel amor justo, debido, noble, virtuoso, y no lo encuentro. En unos veo algún afecto a la Patria; en otros sólo veo un afecto que con voz vulgarizada se llama *pasión nacional» (ibídem,* 1) [16].

Sin embargo, el mayor interés está en dos palabras derivadas de patria: *patriota* y *patriotismo.* No deja de resultar extraño que en todo el discurso 10.° de TC, III, no aparezcan ni una sola vez tales voces. Nos atrevemos a pensar que por aquel entonces (1729) esas palabras no formaba nparte del acervo léxico de Feijoo y que, consecuentemente, no debían tener arraigo en los hablantes. En cambio, en el tomo V de las *Cartas,* cuando Feijoo llega al término de su carrera literaria (1760), las encontramos ya empleadas, cada una en una sola ocasión.

El autor de un proyecto para aumentar la población de España lo había enviado al P. Feijoo solicitándole su opinión. La respuesta será ésta: «Es assí, Señor, que en esta obra hallo mucho que aplaudir: el assumpto es alto, noble, útil: por tanto, digno de empeñar en su logro un genio elevado y un zeloso *Patriota»* (CE, V, 10, 2). La palabra sí aparece en *Autoridades,* pero con un significado distinto al que le da Feijoo: «Lo mismo que Compatriota, que es como se dice.» Como autoridad se cita un texto de Francisco de Amaya (s. XVII), aunque se pueden encontrar apariciones ocasionales de épocas anteriores [17]. Pero lo que nos interesa es el sentido moderno de la palabra, que ya no la hace innece-

---

[15] *Op. cit.,* vol. I, págs. 473 y ss.

[16] Desbordando el campo estrictamente léxico, sería interesante estudiar en Feijoo la continuidad o la ruptura con algunos aspectos de la relación individuo-patria que Maravall ha analizado en los siglos de oro. Así, por ejemplo, la apertura a una visión cosmopolita de la patria («para el varón fuerte todo el mundo es patria», TC, III, 10, 41) es algo que puede encontrarse en Pedro Mártir o en Mal Lara, pero que ahora se recarga de contenido con el espíritu universalizador del racionalismo ilustrado. Por el contrario, el *amor de la Patria,* tan celebrado antes, es mirado ahora con desconfianza; Feijoo llega a considerar que no hay lazos afectivos entre el hombre y su tierra, sino más bien egoísmo: «cada uno se halla mejor con las cosas de su tierra que con las de la ajena, y así le retiene en ella esta mayor conveniencia suya, no el supuesto *amor de la patria» (ibidem,* 11); el tan explotado tópico del «pro patria mori» para él es una engañifa: los particulares se alistan en las guerras por el estipendio o por el despojo, o por mejorar de fortuna; en cuanto a los Príncipes, sólo piensan en conservar la dominación *(ibídem,* 2).

[17] La emplea, por ejemplo—con la significación de 'paisano'—, Bartolomé de Villalba en *El Pelegrino curioso* (1577). (Cfr. CARMEN FONTECHA: *Glosario de voces comentadas en ediciones de textos clásicos,* Madrid, 1941.)

saria, como los académicos creían; este neologismo de sentido, que podemos situar, pues, a mediados del siglo XVIII [18], es un indicio claro de propagación de la mentalidad ilustrada, creadora de un nuevo modo de entender el amor a la patria: son *patriotas,* son «amigos del país»—como se dirá en seguida—todos aquellos que se entregan a actividades útiles y provechosas para la felicidad de la nación. Si pensamos en las manipulaciones sentimentales y gesticulantes que la Historia posterior ha conocido, no podemos sino admirar que aquel concepto fuera entendido cuando surgió como una íntima exigencia, incluso modesta y anónima, de afanarse por contribuir a la prosperidad económica, cultural y científica del país.

El derivado *patriotismo* no figura en el *Diccionario de Autoridades,* pero está ya en Feijoo: un amigo suyo, español residente en Francia, le había hecho grandes elogios del doctor Francisco Solano de Luque, que gozaba de gran estimación en toda Europa por sus observaciones sobre el pulso como medio de diagnosticar enfermedades. «Podría yo, sin embargo, considerar como muy hyperbólico el agigantado elogio de superar a quantos médicos se subsiguieron a Galeno, y aun acusarle por proceder de la pluma de un español, atribuyéndolo a la passión del *Patriotismo»* (CE, V, 8, 5). Observemos que la palabra por sí sola no contiene ningún matiz negativo y por eso Feijoo necesita seguir empleando el sustantivo «pasión». En cualquier caso, aunque este texto no sea tan elocuente como el anterior, la palabra ahí está—sólo diez años después de la fecha en que Bloch y Wartburg sitúan la aparición de *patriotisme*—, dispuesta a convertirse en un concepto clave en la vida política de posteriores décadas.

De los derivados de *nación* merece comentarse uno muy curioso: *nacionista.* No figura en los repertorios léxicos ni tiene nada que ver con *nacionalista* o *nacionalismo,* que son creaciones del siglo XIX. Es más, su significado no es, como cabría esperar, 'persona que tiene gran apego a su nación', sino todo lo contrario. El *Paralelo de las Lenguas Castellana y Francesa* comienza con estas penetrantes palabras: «Dos extremos, entrambos reprehensibles, noto en nuestros Españoles en orden a las cosas nacionales. Unos las engrandecen hasta el Cielo; otros las abaten hasta el abysmo» (TC, I, 15, 1). Empieza fustigando a los primeros, y después la emprende con los segundos, que serán los calificados de *nacionistas* o *antinacionales:* «Por el contrario, los que han peregrinado por varias tierras o sin salir de la suya han comerciado con estrangeros, si son picados tanto quanto de la vanidad de espíritus amenos inclinados

[18] Corregimos así los datos de Corominas, para quien el sentido moderno de *patriota* se afianzó en francés con la Revolución y de esta lengua lo tomó el castellano; la Academia no recogió esta acepción hasta 1817.

a lenguas y noticias, todas las cosas de otras Naciones miran con admiración, las de la nuestra con desdén. Sólo en Francia, pongo por exemplo, reynan, según su dictamen, la delicadeza, la policía, el buen gusto. Acá todo es rudeza y barbarie. Es cosa graciosa ver a algunos de estos *Nacionistas* (que tomo por lo mismo que *Antinacionales)* hacer violencia a todos sus miembros para imitar a los estrangeros en gestos, movimientos y acciones, poniendo especial estudio en andar como ellos andan, sentarse como se sientan, reírse como se ríen, hacer la cortesía como ellos la hacen y así de todo lo demás. Hacen todo lo posible por desnaturalizarse, y yo me holgaría que lo lograsen enteramente, porque nuestra nación descartase tales figuras» *(ibídem,* 2). El hecho de que Feijoo tenga que explicar entre paréntesis el significado de *nacionista* hace pensar que sea creación suya o, al menos, palabra de muy escaso empleo. Una posible explicación del significado anómalo de *nacionista* puede estar en el recuerdo de una identificación de *las naciones* con 'los países extranjeros'. En el latín bíblico es frecuente encontrar *nationes* aplicado a todo aquello que no es el pueblo de Israel: «Iterum levavi manum meam in eos in solitudine, ut dispergerem eos in *nationes* et ventilarem in terras» (Ezequiel, 20, 23; otros ejemplos en Deuteron., 4, 34, y Psalm., 105, 27). El mismo sentido sigue vivo en el habla gauchesca, donde *el nación* equivale a 'el extranjero de distinta lengua' (cfr. *Martín Fierro,* I, v. 875). El propio Feijoo habla de «las Naciones»—sin especificar más—con el mismo significado que hoy damos a la expresión «el extranjero» (= 'conjunto de todos los países que no son el propio') (IA, 31, 10, y CE, II, 16, 19). En cualquier caso, no resulta extraño que tan curioso derivado no prosperase, dadas las ambigüedades a que podría dar lugar su significante, si bien el esnobismo xenófilo que denotaba siguió dando que hablar (recuérdense ciertos pasajes de Larra).

En la misma línea crítica hacia determinadas actitudes se inserta otra palabra curiosa, *paisanismo.* Practican este vicio aquellos que a la hora de otorgar beneficios o proveer cargos eligen a sus paisanos, a los de su tierra [19]. «A cara descubierta—dice Feijoo—se entra esta peste que llaman *Paisanismo* a corromper intenciones por otra parte muy buenas en aquellos Teatros donde se hace distribución de empleos honoríficos o útiles» (TC, III, 10, 32); claro que «para quien obra con conciencia son totalmente inútiles las recomendaciones de la amistad, del *paisanismo,* del agradecimiento, de la alianza de Escuela, Religión o Colegio u otras cualesquiera» *(ibídem,* 47). Fijémonos en las palabras de Feijoo: «esta peste *que llaman Paisanismo».* Nuestro monje, a pesar de rehuir los corrillos y la Corte, había oído este vocablo, lo cual nos indica que debió

[19] El sustantivo *país* designa en la época un territorio cuyos límites quedan intencionadamente imprecisos: puede equivaler a reino, región, provincia, etc.

circular bastante. Sin embargo, ni lo recoge el *Diccionario de Autoridades* ni ha triunfado en el uso posterior.

Como en seguida veremos, en la base del Estado, tal como Feijoo lo concibe, está la idea de *sociedad,* y ello nos lleva a ocuparnos de este término; como señala Rafael Lapesa, «*Sociedad* y *social* son palabras fundamentales, representativas de uno de los pilares ideológicos del siglo» [20].

*Sociedad* está documentada ya en Berceo; sin embargo, su empleo antes del siglo XVIII debió ser limitado [21]. De lo contrario, no se explica cómo los redactores del primer diccionario de la Academia no encontraron un solo texto que añadir a esta definición, deliciosamente escueta: «Compañía de racionales.» Pero el diccionario incluye una segunda acepción: «Vale también la junta o compañía de varios sugetos para el adelantamiento de las facultades y ciencias», y lo curioso es que para acreditar dicha acepción se acude a un texto del propio Feijoo en que habla de «la *Sociedad* Regia de Londres» (TC, III, 13, 97). No anduvo muy diligente el académico que se encargó de este artículo, porque, sin ir más lejos, en el mismo tomo III del *Teatro* hubiera podido encontrar dos textos mucho más ilustrativos y añadirlos a la primera acepción: para Feijoo, el amor de la «patria particular» es nocivo «porque induce alguna división en los ánimos que debieran estar recíprocamente unidos para hacer más firme y constante la *sociedad* común» (TC, III, 10, 31). Nótese que en este texto significa todavía el concepto abstracto de 'convivencia'. Pero un poco más adelante aparece ya con un inequívoco valor moderno: la obligación de amar y servir a la república civil «no se la vincula la República porque nacimos en su distrito, sino porque componemos su *sociedad*» (*ibídem,* 42). La palabra aumenta considerablemente su índice de frecuencia a medida que avanzamos en la obra feijoniana: la acepción de 'convivencia' sigue teniendo vitalidad, al mismo tiempo que confundiéndose con la otra acepción da lugar a expresiones como *sociedad humana* (TC, V, Ded.; TC, VI, 1, 123) o *sociedad política* (TC, VII, 10, 33; CE, I, 41, 5) [22]. *La sociedad,* sin ningún califica-

---

[20] «Ideas y palabras...», ya citado, págs. 200-1.

[21] No obstante, en un autor de finales del XVII que presenta claros indicios anticipadores de una mentalidad dieciochesca, la palabra *sociedad* aparece reiteradamente; nos referimos a Francisco Gutiérrez de los Ríos, autor de *El hombre práctico* (1680).

[22] El siguiente texto ilustra muy bien el momento en que se encontraba la evolución semántica de *sociedad,* al tiempo que clasifica indirectamente sus acepciones: «Respondo diciendo lo primero que la semejanza engendra amor sólo para un efecto determinado que es la *sociedad.* Pueden considerarse tres géneros de *sociedad:* sociedad natural, que es la del tálamo; sociedad política común que es aquella con que los hombres se congregan a formar un cuerpo de República, y sociedad política privada, que es la que por elección particular forman dos, o tres, o más personas (TC, VII, 15, 17). Este último significado tiene en Feijoo otro término que lo expresa, *asociación* (con un sentido totalmente distinto del que *Autoridades* ofrece): véase, por ejemplo, aplicado a la masonería en CE, IV, 16, 27.

tivo, no aparece de nuevo hasta 1760, fecha en que Feijoo habla de «sujetos utilíssimos a *la sociedad*» (CE, V, disc. 2, 1)[23].

Otro de los términos que simultáneamente se va introduciendo en el vocabulario político-social es *clases,* que irá arrinconando al cada vez más anticuado *estados;* ni que decir tiene que estamos aún lejísimos de una concepción marxista de las clases: lo que ocurre es que esta palabra, que designaba grupos humanos constituidos de acuerdo con muy variados criterios (véase la definición de *Autoridades),* se va polarizando lentamente hacia una dimensión inequívocamente socio-económica. Y ello ocurre aun cuando Feijoo siga ideológicamente aferrado a la sociedad estamental, como pone de manifiesto su defensa del carácter hereditario de los oficios: «La segunda conveniencia considerable que resulta de ser los oficios hereditarios es hacerse más clara y constante la distinción de *clases* en la República: no pocas veces se perturba la tranquilidad de los Pueblos por las disputas sobre precedencia de nacimiento entre estas y aquellas familias. Estas qüestiones nacen por la mayor parte de la nobleza nueva, que pretende supeditar o, por lo menos, igualar a la antigua quando la excede en riqueza. Si el hijo de un labrador exerce con felicidad la mercatura, ya el nieto se pone a los pechos un hábito, y el biznieto se halla en estado de disputar la precedencia a una familia patricia antiquísima, pero que es inferior en opulencia. Este inconveniente no podría arribar o arribaría con mucho menos freqüencia estando la porción inferior de la República respectivamente adicta a un determinado oficio» (TC, VI, 1, 80)[24]. Confirma lo dicho el que a esa «porción inferior de

[23] No podemos ofrecer ninguna mención del adjetivo *social* en toda la obra de Feijoo. No aparece en *Autoridades,* pero lo recoge Terreros—cuya obra estaba terminada en 1765—, advirtiendo que sólo debe aplicarse a la Guerra Social de los Romanos. Este recelo puede deberse a que la palabra tuviera cierto aire galicista, ya que, según Gregorio Salvador, «aunque pudiera pensarse en un cultismo latino adaptación de *socialis,* la voz debió entrar desde el francés donde se popularizó a partir de 1761 gracias al *Contrat social* de Rousseau» *(op. cit.,* pág. 19). En su trabajo Gregorio Salvador ofrece los resultados de un experimento interesante: toma las 1.967 palabras que según Corominas entraron en español en el siglo XVIII y las busca entre las 5.024 palabras con mayor índice de frecuencia en español actual, tomando como fuente el *Frecuency Dictionary of Spanish Words* de JUILLAND y CHANG RODRÍGUEZ; encuentra un total de 117 vocablos, el primero de los cuales es precisamente *social.* Esto es: de todas las palabras introducidas en el XVIII la más empleada hoy sería *social.* No obstante, hemos encontrado una aparición, tal vez aislada, del adjetivo *social* en un libro publicado en Coimbra en 1627: «Hizo Dios, dize Aristóteles, al hombre animal político y naturalmente *social,* y como quiera que esta sociedad y policía ni conservarse ni aumentarse podía sin la facultad coactiva, consequencia clara es que lo mismo fue formarle con aquella naturaleza que concederle luego aquella potestad» (PEDRO BARBOSA HOMEN: *Discursos de la jurídica y verdadera razón de Estado,* fol. 5).

[24] Estas palabras nos llevan a considerar las contradicciones que se dan en Feijoo entre su inserción social, por un lado, y la mentalidad que alienta su obra, por otro. Iris M. Zavala ha señalado que Feijoo, aunque vitalmente cercano a los estamentos aristocrático y clerical, es, paradójicamente—y a pesar de que textos como éste inviten a opinar lo contrario—, defensor de valores burgueses o, al menos, filoburgueses («Tradition et réforme dans la pensée de Feijoo», en MICHEL LAUNAY, ed., *Jean-Jacques Rousseau et son temps,* París, 1969, págs. 51-71); igualmente, Maravall considera que a los miembros del grupo de intelectuales críticos y reformistas al que Feijoo pertenece «podemos llamarles burgueses, sin llegar a atribuirles una definida y sólida conciencia de tales» («El espíritu de crítica y el pensamiento social de Feijoo», cit., pág. 741). Sobre este aspecto del pensamiento del benedictino en el que asoma su cara más conservadora, menos burguesa, véase la breve nota de ANTONIO ELORZA: «La movilidad social en Feijoo», *Anuario de historia económica y social,* I, 1968, págs. 637-9.

la república» la denomine Feijoo sin rodeos en otras ocasiones *clase baja* (véase, por ejemplo, TC, III, 12, 33).

La nueva concepción del Estado y de la sociedad lleva a un replanteamiento de los vínculos con que el individuo se liga a ellos; el Siglo de las Luces asistirá al progresivo arrinconamiento de las voces *vasallo* y *súbdito* y, correlativamente, al auge de *ciudadano*. M.ª Cruz Seoane ha observado que en la época de las Cortes de Cádiz *vasallo* se ha convertido en impronunciable por ominosa, y aunque *súbdito* se tolera, las preferencias de los liberales se dirigen claramente hacia el *ciudadano* [25]. Lo cierto es que en Feijoo dominan las dos primeras designaciones, que son prácticamente intercambiables: «Conquístanse los propios *súbditos* haciéndose más *súbditos*, atando con más pesadas cadenas la libertad, transfiriendo el vasallage a esclavitud (...). Pierde [el príncipe] lo mejor de sus *vasallos*, que es el amor, dándole a cambio por una porción más de miedo» (TC, III, 12, 19). Pero no es menos cierto que el *ciudadano*, como individuo con deberes y derechos en la sociedad, como modelo social al que tenderán las aspiraciones del ilustrado, se va abriendo camino con fuerza en el vocabulario de la época de Feijoo. Precisamente cuando nuestro autor se abre a un futuro deseado y más o menos utópico, la palabra brota espontáneamente: «Pero ese desengaño no llegará salvo que Dios con su mano poderosa doble los corazones de los hombres a estimar únicamente la virtud; y si llegase ese día feliz también la nobleza caería de la estimación que hoy goza. Cada uno sería estimado por sus obras, y no por las de sus mayores, lo cual sería mucho más útil sin duda a la República. ¡Qué bien servida sería ésta y qué buenos *ciudadanos* tendría si no hubiese otra senda que la virtud para llegar al logro de la común estimación! » (TC, IV, 2, 37). (Obsérvese también la secularización de la *virtud*, que desemboca en la virtud laica del buen ciudadano, idea tan grata a los ilustrados.) Aclaremos que Feijoo todavía emplea también *ciudadano* en su acepción 'vecino de una ciudad'. La evolución semántica de la palabra es muy curiosa: por un lado, designaba a los burgueses, a los que habitaban en una ciudad; por otro, los tratadistas políticos solían ceñir sus teorías sobre la república al ámbito de la «civitas», manejando continuamente la voz *ciudadano;* de ahí que se ampliara su significado hasta alcanzar a cualquier miembro de la comunidad estatal [26].

Un sector interesante del vocabulario ideológico es el que designa a aquella «porción inferior de la República» o incluso a la generalidad de los miembros de ella. Al comienzo de la *Ilustración Apologética,* defen-

[25] *Op. cit.*, págs. 115 y ss.

[26] Un ejemplo claro de lo dicho puede hallarse en el cap. III del *Tratado de República* de Alfonso de Castrillo: «Que trata qué cosa sea ciudadano y qué cosa sea República».

diéndose de la torcida interpretación que Mañer ha dado a sus expresiones «voz del Pueblo» y «voz común», Feijoo emplea como sinónimas las expresiones *plebe, villanaje* y *Estado común.* En el mismo lugar podemos constatar que la significación de *pueblo* es más amplia, pues comprende «todas las Gerarquías, Nobles y Plebeyos, Eclesiásticos y Seculares» (IA, 1, 1). Pero dentro de este mismo campo nocional, los conceptos mejor perfilados por Feijoo son los de *público* y *vulgo.*

La palabra *público,* frecuentísima en la obra del benedictino, tiene dos valores, que podemos delimitar claramente:

1.º El pueblo, la colectividad, el conjunto de todos los ciudadanos. Este es el único sentido que recoge *Autoridades* para el sustantivo *público.* Hay que hacer notar que en la mayoría de los casos la palabra aparece en contextos que nos hablan de lo que es útil o perjudicial al público; probablemente este empleo viene apoyado por la frecuencia de las menciones del *bien público* u otras expresiones similares. El *público* se convierte así en el destinatario de las medidas de gobierno tal como las entiende el ilustrado, en el constante punto de mira a la hora de decidir lo que es conveniente a la nación y lo que no lo es. Veamos sólo un ejemplo: «Qualquiera suma considerable que expenda [el príncipe] sin ordenarse directa o indirectamente al beneficio público es profusión injusta. Para el *público* es lo que sale del *público»* (TC, VI, 1, 38).

2.º Sánchez Agesta ha señalado que «el siglo XVIII ha descubierto el pueblo como público de la vida intelectual y política» [27]. Feijoo es un hito importante en la creación de un nuevo concepto del *público* mediante un cambio semántico fácil de explicar si tenemos en cuenta que el autor entrega su obra al pueblo en su totalidad, aunque después sólo cierto sector de él la lea; mediante esta restricción de significado—el público lector—, el escritor llega a tener conciencia de que existe *un* público, e incluso *su* público. Puede que este empleo de la palabra se diera ya en siglos anteriores, pero es dudoso que muchos autores tuvieran una conciencia similar a la de Feijoo de que se debían a un público. Por otro lado, fue en el siglo XVIII cuando el sustantivo *público* empezó a designar al conjunto de espectadores de una función teatral [28]. En los prólogos es donde más aparece ese nuevo valor, como es lógico; en uno de ellos comenta satisfecho que «el *público* me ha favorecido liberalísimamente» (TC, II, Pról., 1), y en otro afirma de modo bien explícito: «el juzgar de los escritos que la imprenta comunica a todos es de derecho propio del *Público,* y esse *Público* le constituyen los Letores» (CE, IV, Prólogo).

[27] *El pensamiento político del despotismo ilustrado,* Madrid, 1953, pág. 87.

[28] *Vid.* MONROE Z. HAFTER: «Ambigüedad de la palabra *público* en el siglo XVIII», *NRFH,* XXIV, 1975, págs. 46-63.

El concepto de *vulgo,* en fin, resulta de enfocar la sociedad bajo el prisma de lo cultural; en cambio, los criterios socio-económicos quedan aquí al margen. Para Feijoo son *vulgo* todos aquellos que no quieren —o no pueden—apearse de un saber consagrado por la tradición, aquellos que no tienen inquietud por ampliar sus horizontes intelectuales, los que anteponen el argumento de autoridad a la razón o la experiencia, los intransigentes que se cierran a las novedades de fuera o de dentro, los apasionados de cualquier escuela o partido. Forma el vulgo esa ingente masa de personas a las que Feijoo se ha propuesto «desengañar» [29]. De ahí la elevadísima frecuencia—por encima de lo normal—con que aparece este término en los escritos feijonianos: «¡Tal es el *Vulgo!* Y ¿qué es el *Vulgo?* ¿Qué individuos, qué partes constituyen esta porción del Linage Humano a quien damos el nombre de *Vulgo?* Essos individuos son tantos que les falta muy poco para completar el todo de la especie (...). Ningún distintivo exterior sirve para discernir quién está dentro o fuera de esta baxa classe. Debaxo de todas ropas, títulos, denominaciones y grados hay almas o entendimientos vulgares» (CE, V, 3, 49) [30].

Un siglo después, Larra, con su habitual sensibilidad para las cuestiones léxicas, hará un balance de la situación con estas palabras: «Del pueblo se habla con miedo; del público, con respeto; del vulgo, con desprecio» [31]. Los hombres del siglo XVIII, y Feijoo entre ellos, habían contribuido decisivamente a modelar los perfiles semánticos de esas tres voces.

Al leer los escritos políticos de Feijoo—*La política más fina, La ambición en el solio, Maquiavelismo de los antiguos,* etc....—nos encontramos más cerca de cualquiera de los tratadistas de los siglos XVI o XVII que de un ideólogo de la Ilustración plena. Si bien hay en él rasgos propios, lo cierto es que los temas—el maquiavelismo, la razón de Estado, los príncipes tiránicos, la literatura de «máximas» [32]—no son precisamente nuevos. Este parentesco en el plano del contenido se va a reflejar en el léxico, hasta el punto de que el vocabulario de la *política* estará impregnado de un carácter esencialmente negativo por la adscripción de Feijoo al tema del maquiavelismo (adscripción crítica y combativa, claro está: dicho tema quedará prácticamente zanjado después de Feijoo).

[29] Anotemos de pasada que la palabra *desengaño,* tan característica del Barroco, adquiere en Feijoo valores nuevos que la convierten en el símbolo de esta primera fase de la tarea que se propone la Ilustración.

[30] El profesor Gustavo Bueno ha puesto en relación acertadamente el *vulgo* de Feijoo con el concepto de «hombre masa» de Ortega. *(Vid.* «Sobre el concepto de *ensayo*», en *El P. Feijoo y su siglo,* I, Oviedo, 1966, pág. 102).

[31] Citado por HAFTER, pág. 47. El texto pertenece al *Tratado de sinónimos de la lengua castellana.*

[32] Aunque Feijoo condena en su discurso *Libros políticos* (TC, V, 10) toda la literatura de «máximas», «avisos», «emblemas», etc., tan desmedidamente cultivada, él mismo había caído en algo parecido al incluir en su discurso *La ambición en el solio* la consabida enumeración de preceptos para la educación del Príncipe.

Todo ello explica el valor claramente peyorativo que tienen las voces *política* y *político* en el uso de Feijoo. Podríamos aducir muchos textos en que esto se adivinase, pero tenemos algo mejor: definiciones explícitas dadas por Feijoo cuando se defiende de las contradicciones que Mañer le ha echado en cara: «El que dice que alguno es gran *político* no quiere expresar que sea un santo; tampoco el que dirija sus máximas acia el bien público, sino que elige con sagacidad y aplica con maña los medios más conducentes a la propia conveniencia» (IA, 31, 9). Y más adelante: «Vamos ya a los descuidos que en este discurso me nota el señor Mañer. El primero es que diciendo en una parte que *en la Política no hay Nación que iguale a los Turcos,* digo en otra *que los Persas son de más policía que los Turcos,* y en otra *que el gobierno político de los Chinos excede al de todas las demás Naciones.* Pretende que hay aquí contradicción, y el pretenderlo consiste en que, al parecer, ignora que *Política,* como comúnmente tomamos esta voz y como se explicó arriba, tiene distinto significado que *policía* y *gobierno político.* La voz policía tiene entre nosotros dos significados, que en Francés se exprimen por dos distintas voces, *police* y *politesse,* de las quales la primera significa *reglamento de las cosas públicas pertenecientes a una ciudad o villa* y la segunda *cortesanía o urbanidad.* La voz *Política* entre nosotros significa determinadamente, o, por lo menos, según la más común acepción (como notamos arriba), la habilidad en promover con las Artes Aulicas las conveniencias personales, aunque entre los franceses es indiferente la voz *politique* para significar esto o el gobierno del Estado. Puesto esto, vuelva el señor Mañer a leer los tres lugares que cita, atienda al contexto y verá que se habla de tres cosas distintísimas en aquellas tres expresiones» *(ibídem,* 21). Algo hay aquí de pirueta lingüística para salir airoso del trance, pero la desviación semántica sufrida por la *política* queda fuera de duda y no es, por lo demás, nueva. Por otro lado, la voz *política,* con esta fuerte connotación peyorativa, amplía considerablemente su radio de acción y puede aplicarse a situaciones que nada tienen que ver con el gobierno del Estado: Feijoo puede hablar de la *política* de un médico refiriéndose a su proceder artero y deshonesto, que persigue el beneficio propio o la salvaguardia de su prestigio (TC, I, 5, 25).

Otros vocablos de la terminología que Feijoo maneja concuerdan con esta concepción de la política como ejercicio abusivo del poder: la expresión *razón de Estado* debe, según él, erradicarse del vocabulario político (véase TC, I, 4, 44), pues no es sino la encubridora de la *tiranía,* de la ambición sin límites de los *Principes Conquistadores* [33], de lo que Feijoo denomina ya *despotismo.* Dado que este último término ha pasado a de-

[33] «De modo que por lo común el nombre de *Conquistador,* debaxo de un sonido magnífico envuelve un significado maléfico» (CE, III, Ded.).

signar entre los historiadores una concepción del poder típica del Siglo de las Luces—el despotismo ilustrado—, sería interesante estudiar su empleo en el siglo XVIII [34]. El primer diccionario que lo recoge es el de Terreros, pero en Feijoo tiene ya gran vitalidad como sinónimo de *tiranía:* «Sin añadir súbditos se forma un Imperio sin límites el que se desembaraza del estorvo de las leyes. Imperio reducido al *despotismo* es imperio infinito si se atiende al número no de los que han de obedecer, sino de las cosas que se pueden mandar» (TC, III, 12,9); vitalidad que permite emplear la palabra en otro tipo de contextos y con sentido figurado: «*Despotismo* o dominio tyránico de la imaginación», lleva por título la Carta 8.ª del tomo IV [35].

Feijoo ocupa un lugar de transición en la historia del pensamiento; por ello, del mismo modo que acabamos de comprobar, en los temas y en las palabras, su vinculación a siglos precedentes, podemos afirmar que su obra contribuyó decididamente a configurar unas cuantas nociones-clave que habrían de constituir auténticos pilares ideológicos del Siglo de la Ilustración. Para comprobarlo tenemos que fijarnos en las palabras que en el vocabulario de una época designan ideales o aspiraciones colectivas, porque ellas son las que mejor definen a esa época. Cada momento histórico tiene una escala de valores propia, que cristaliza en una serie de palabras en las que se operan cambios semánticos profundos o que, simplemente, se emplean con una frecuencia inusitada. Todos los que se han ocupado alguna vez del siglo XVIII conocen la peculiar fisonomía que dan a los textos de esa centuria palabras como *felicidad, utilidad, progreso, luces, crítica,* etc....

Una vez más debemos a José Antonio Maravall un estudio penetrante y definitivo sobre el concepto de *felicidad* en el siglo XVIII español [36]; en él encontrará el lector todos los matices e implicaciones que esa palabra, auténtico talismán, tuvo en el siglo. Pero, como tantas veces ocurre, es muy difícil encontrar novedades absolutas: la palabra *felicidad* ya había ingresado con anterioridad en el vocabulario de la política: «Con reiteración, aunque no con frecuencia—dice Maravall—, escritores políticos de formación escolástica, pero de visión en parte moderna, muy especialmente los jesuitas de los muy primeros años del XVII, sus-

---

[34] Puede encontrarse una breve observación en SÁNCHEZ AGESTA: *El pensamiento político del despotismo ilustrado*, pág. 107.

[35] *Autoridades* recoge solamente *despótico* y *déspoto*. Es muy curioso que cuando Feijoo usa *despótico* fuera de un contexto político lo hace liberando a este adjetivo de sus connotaciones peyorativas. Así, evocando la figura de su padre con admiración y cariño dice que «lograba siempre una superioridad como *despótica* en qualesquiera ocurrencias» (TC, IV, 14, 85), y en la Dedicatoria a cierto obispo al elogiar sus dotes de predicador afirma que «la voz y la acción (...) exercen un dominio verdaderamente *despótico* sobre los ánimos de los oyentes» (CE, I, Ded.). Téngase en cuenta que las primeras menciones de *déspoto* en castellano no tenían sentido peyorativo, sino que se aplicaban a los soberanos de los Imperios orientales.

[36] «La idea de felicidad en el programa de la Ilustración», en *Mélanges offerts a Charles Vincent Aubrun*, París, 1975, págs. 425-462.

tituyen la expresión tomista *bien común,* o algunas otras parecidas, por la de *felicidad política,* dicho en el castellano de Pedro de Rivadeneyra» [37]. Por lo que respecta a Feijoo, cuyo lastre escolástico es bien notorio, continúa empleando *bien común,* aunque prefiere sustituir esta expresión por otras algo menos manidas: *bien público, beneficio público, intereses comunes, etc....* Pero lo que nos interesa es el concepto de *felicidad.* Maravall explica que el cambio semántico que sufre esta palabra en el siglo XVIII tiene lugar al pasar de un terreno moral y religioso—la *felicidad eterna* como aspiración del hombre—a una significación económica. Tal proceso de secularización lleva a considerar a la *felicidad* como equivalente del bienestar [38], de la prosperidad y desahogo económicos, siempre en un doble plano: la *felicidad* individual y la *felicidad pública,* suma o resultante de las felicidades de los individuos. Por supuesto, el adjetivo *feliz* experimenta idéntico cambio de sentido.

Como Maravall no cita textos del benedictino, queremos aportarlos nosotros, pues su obra es un ejemplo perfecto para seguir la evolución en todas sus fases, e incluso ofrece matices nuevos. En los primeros tomos del *Teatro* no encontramos aún la *felicidad* en su sentido económico; sí aparece, en cambio, teñida de religiosidad (véase, por ejemplo, TC, I, 4, 1). Lo que llama la atención es la frecuencia con que se alude a la *felicidad* de un gobernante; una felicidad puramente terrenal que podemos identificar con el éxito en la consecución de unos objetivos, incluso cuando éstos son retorcidos y malévolos. La crueldad de Sila—dice Feijoo—«pasó los términos de la barbarie. Sin embargo, su *felicidad* fue suma. Triunfó primero de los enemigos de la República y después de los de su persona» (TC, I, 4, 9). Esta acepción responde a la definición que por aquellas fechas daba el *Diccionario de Autoridades:* «dicha, buena fortuna, sucesso próspero que redunda en utilidad y provecho de alguno»; por otra parte, la *felicidad* como 'éxito' puede darse en todo tipo de actividades, no sólo en las políticas, y seguirá vigente muchos años después, cuando la nueva significación ilustrada haya triunfado plenamente.

También encontramos, en los tomos centrales del *Teatro Crítico,* referencias a una felicidad terrenal como algo a lo que aspira natural-

[37] Art. cit., pág. 426.

[38] No hemos visto nunca señalada la presencia y el valor del sustantivo *comodidad* en textos del XVIII. Sin embargo, nos parece claro que la comodidad, consecuencia del desarrollo económico y, sobre todo, del progreso científico y técnico, enlaza perfectamente con esa anhelada sociedad del bienestar que simboliza la felicidad. Hablando de los extranjeros dice Feijoo que «no ay Ciencia o Arte de quantas pueden contribuir a hacer más *cómoda* la vida humana en que no ayan adelantado mucho y estén adelantado cada día» (CE, III, 31, 66). Así, pues, «que los genios hábiles se apliquen a cultivar aquellas partes de la Literatura en que nos exceden tanto los Estrangeros y de que les resultan infinitas *comodidades* de que nosotros carecemos» *(ibidem,* 65). (Entiéndase aquí *Literatura* en el amplísimo sentido que luego veremos.) Un texto de Jovellanos confirma plenamente lo que decimos: «entiendo aquí por *felicidad* aquel estado de abundancia y *comodidades* que debe procurar todo buen gobierno a sus individuos» (Apud MARAVALL, art. cit., pág. 434).

mente el individuo. En la interesantísima apología de Epicuro escribe: «siendo evidente que todos los hombres con apetito innato desean ser *felices*, era consiguiente que Epicuro buscaría con ansia aquellos objetos en quienes creía consistir la *felicidad*» (TC, VI, 2, 21). Después de un análisis minucioso del epicureísmo, su veredicto será: «Esta doctrina no conduce a desorden alguno en la vida, porque la salud del cuerpo y serenidad del ánimo lícitamente pueden apetecerse, y varones muy espirituales positivamente desean y procuran una y otra. Es, sin embargo, errada por constituir el último fin o suprema *felicidad* en ellas; mas este error es común a todos los Filósofos Gentiles» *(ibídem,* 31)[39]. Es evidente que Feijoo llegó aquí al máximo que le permitía su catolicismo, y no nos parece arriesgado afirmar que esta reivindicación de un sano epicureísmo facilitó el camino al nuevo valor que iba a tener la felicidad terrenal.

Todavía hay otro empleo de *felicidad* que nos sale al paso en la obra de Feijoo; es el mismo que Maravall detectaba en algunos tratadistas de principios del siglo XVII y que al adquirir ahora una elevada frecuencia prepara asimismo el camino a la significación de 'bienestar'; un bienestar no económico todavía. El P. Maestro insiste en que la misión fundamental del príncipe es lograr la *felicidad* de sus súbditos, y que éstos serán más *felices* cuanto mejor gobernados sean: «observando todos los preceptos que dictan la justicia, la piedad y la prudencia, no alargándose con alguno en particular a más de lo que piden su necesidad o su mérito y siendo Padre benéfico de todos, a todos los hará *felices*» (TC, VI, 1, 41).

La *felicidad* que se deriva de una política económica adecuada—esto es, el bienestar material—no aparece en Feijoo hasta el tomo VIII del *Teatro* (1739), fecha relativamente temprana si se piensa en el desarrollo cronológico de nuestra Ilustración; téngase en cuenta, además, que es en dicho tomo cuando Feijoo se enfrenta por vez primera con un tema económico como es el de la Agricultura. El nuevo significado surge primero muy ligado a lo religioso (todo el discurso está inflamado de espíritu evangélico) y por eso necesita aún ir acompañado del adjetivo *temporal:* «La misericordia practicada con qualesquiera pobres promete la eterna bienaventuranza a los ricos. La que se exercita con los pobres Labradores asegura de más a más la *felicidad temporal* de los Reynos» (TC, VIII, 12, 44). No cabe duda de que en estas primeras apariciones, Feijoo usa el adjetivo *feliz* influido por los *«Beati...»* de las Bienaventuranzas: «aquellos, al paso que pobres y míseros en la tierra, reynarán prósperos y abundantes de todo en el Cielo: *Beati pauperes, quia vestrum est Regnum Dei; beati qui nunc esuritis, quia saturabimini.* Y éstos [los

[39] Feijoo simpatiza mucho más con los epicúreos que con los estoicos, porque aunque colocaran la felicidad en la práctica de la virtud, «los Stoicos, sin excluir al mismo Séneca, eran unos hypocritones» (TC, VI, 2, 32).

ricos], al paso que *felices* en esta vida mortal, serán desdichados en la eternidad» (*ibídem,* 42); pero poco a poco se va secularizando: «sin la Agricultura no sólo no pueden ser *felices* los hombres, más ni aun subsistir o vivir» (*ibídem,* 36). Ya en el discurso siguiente, la concepción ilustrada de la *felicidad* aparece de forma inequívoca: «La abundancia de los frutos de la tierra constituye la principal *felicidad* de un Estado, y esta *felicidad* es sumamente menoscabada con la guerra en la forma que se practica» (TC, VIII, 13, 2). Notemos que se habla ya de *felicidad de un Estado.* La culminación del proceso, esto es, la *felicidad pública* o suma de las felicidades individuales, aparecerá en el último tomo de las *Cartas:* «Casi generalmente convienen los políticos en que la mayor riqueza de qualquiera Estado consiste en una Población copiosa o, con más propiedad, en un efecto como necesario de ella. La multitud de Habitadores presenta la gente que es necessaria para las Artes Mecánicas, para las Liberales, para el Comercio, para la Guerra, en que no sólo se logra la ventaja de aumentar el número de estos instrumentos de la *Felicidad Pública,* mas también (lo que no sé si havrá sido observado por otros) la de mejorar la calidad» (CE, V, 10, 3)[40].

Otra palabra-clave del siglo XVIII es, a no dudarlo, *utilidad;* no se producen en ella cambios de sentido, sino que la novedad está más bien en un espectacular aumento de su empleo: la *utilidad* y lo *útil* irrumpen con fuerza en todos los escritos que desde una perspectiva renovadora se ocupan de los distintos aspectos de la situación del país[41]. Este supremo culto a la utilidad, que hay que poner en relación con el desarrollo de una mentalidad burguesa, se da en Feijoo no menos que en los ilustrados posteriores; él mismo lo pone de manifiesto al ocuparse de las modas: «No sólo en esta materia, en todas las demás, la razón de la *utilidad* debe ser la regla de la moda» (TC, II, 6, 26). En efecto, toda cuestión política, económica o social se mide con el rasero de lo *útil.* En un nuevo intento de convencer a los españoles de que dedicarse a la Agricultura no supone deshonra, da la vuelta al planteamiento y llega

[40] Hemos hablado de culminación del proceso, pero lo cierto es que la *felicidad* entendida como bienestar material aún hubo de experimentar modificaciones en el XVIII. Llegó un momento en que se sintió la necesidad de frenar las aspiraciones de prosperidad económica, en parte para conciliarlas con una ética de austeridad, en parte para garantizar el mantenimiento de una escala de clases sociales con límites definidos. Por tanto, este proceso—que Maravall ha explicado con claridad—hará que la idea de felicidad termine siendo un factor de conservadurismo. Feijoo no llegó a vivir este retroceso, pero nos interesa dejar constancia de que tal planteamiento de la felicidad identificada con la sobriedad, con la «mediocritas», estaba ya presente desde los inicios de su obra, en 1726, tal vez por la importancia que tuvo siempre el componente moral en su pensamiento: «Las riquezas no constituyen a los hombres *felices* a proporción de la magnitud material que tienen, sí sólo a proporción de lo que se gozan o de la conveniencia y deleite que causan» (TC, I, 3, 8); «ésta es la verdadera *felicidad* temporal: lograr aquel estado y modo de vida que pide el genio» (*ibídem,* 49).

[41] Sarrailh se ocupó del tema en «La notion de l'utile dans la culture espagnole à la fin du XVIIIe siècle», *Bulletin Hispanique,* L, 1948, págs. 495-509. El contenido de este trabajo quedó después refundido en su célebre libro (cfr. el capítulo «Cultura utilitaria y cultura burguesa»).

a identificar lo honroso con lo útil: «Si los hombres se conviniesen en hacer el aprecio justo de los oficios o ministerios humanos apenas habría lugar a distinguir entre ellos como atributos separables la honra y el provecho. Miradas las cosas a la luz de la razón, lo más *útil* al público es lo más honorable, y tanto más honorable cuanto más *útil*» (TC, VIII, 12, 1). Idéntico criterio aplica a su estimación de las clases sociales, en especial de la nobleza, y el progreso científico y cultural está valorado desde el mismo enfoque: «los descubrimientos en Artes y Ciencias tanto son más estimables quanto más *útiles*» (CE, V, 9, 34); por ello, conciliando armoniosamente dos constantes de su pensamiento—pacifismo y utilitarismo—, razona que la consideración de «Héroes» no debe darse a los guerreros famosos, sino a los «Inventores de cosas *útiles*» (CE, II, 19, 5). De particular interés es la justificación que hace Feijoo de la razón de ser de su propia obra; varias veces tuvo que explicar por qué un catedrático de Teología como él no había publicado nada sobre esta materia: «Yo escribo especialmente para España. Y ¿qué es más *útil* para España? ¿Escribir sobre aquellas Facultades en las quales está llena de muchos y excelentes Autores? ¿Quién lo dirá? ¿Para qué llevar agua al mar? ¿O escribir aquello en que España está pobrísima de Autores y noticias? Esto sí que le puede ser y en efecto le es muy *útil*» (CE, III, 31, 9). Anotamos por fin que, como era de esperar, la *utilidad* va frecuentemente acompañada del adjetivo *pública,* tan grato a los oídos de la Ilustración. Al exponer su tesis según la cual no son convenientes los desplazamientos verticales en la escala social, Feijoo se refiere con claridad a la importancia que tiene esa *utilidad pública,* nueva formulación—en la frecuencia, al menos—del «bien común»: «para ocupaciones honrosas, la misma *utilidad pública* (éste es el motivo que siempre se ha de tener presente, no el de premiar servicios agenos, que ya están bastantemente compensados) pide que sea preferido el noble al humilde» (TC, IV, 2, 39).

El trinomio de aspiraciones del ilustrado se completa con un tercer anhelo: el *progreso*. En una persona que a los ochenta y tantos años escribe «me parece que algo menos malo está hoy el mundo que estaba cinquenta o sessenta años ha» (CE, V, 17, 3), la idea de progreso ha de ocupar forzosamente un importante lugar. La palabra *progreso* aparece en sus obras casi siempre en plural y con referencia al de las Artes o las Ciencias (véase, por ejemplo, CE, III, 31, 66); se trata siempre, por tanto, de los *progresos*—o el *progreso—de algo,* pero no hemos encontrado menciones de *«el progreso»,* sin más, como noción abstracta que expresa la dinámica evolutiva de la historia. Alternan con esta palabra otras voces sinónimas que suelen reconocerse como características del

vocabulario ilustrado: *adelantamiento(-s)* (CE, III, 31, 6) y *aumento(-s)* (TC, II, *Respuesta al doctor don Martín Martínez,* 60).

Es bien conocida la dimensión cultural y pedagógica del movimiento ilustrado; el logro de aquella felicidad social y del progreso supone una tarea de difusión de las *luces,* de la *cultura,* y por ello esta breve aproximación al vocabulario ideológico de un ilustrado (cuya tarea, además, fue eminentemente educadora y dirigida a cambiar la faz cultural del país) no puede soslayar el léxico que se articula en torno a aquellos términos.

El siglo XVIII conoció un aumento prodigioso del empleo de *luz* y *luces;* no es casual, evidentemente, que ese sustantivo se haya convertido en símbolo de la centuria. La contribución de Feijoo a ello es indiscutible; en primer lugar, llama la atención la gran cantidad de imágenes metafóricas, más o menos prolongadas e ingeniosas, sobre la antítesis *luces-tinieblas,* de las que los escritos feijonianos ofrecen docenas de ejemplos: «Lector mío: Resuelto estaba a dexar sin prólogo este libro, en atención a que en los de mis anteriores obras te tengo prevenido de todos los colirios necesarios para defender tus ojos de todos los que quieren cegarlos con ilusiones y te venden *tinieblas* por *luces*» (TC, VI, Prólogo). Si tenemos en cuenta, además, la reiterada aparición de expresiones como «luz de la razón» (TC, III, 10, 2), «luz de la verdad» (*ibídem,* 27), «luz de la Crítica» (CE, I, 38, 7), «luces de las Ciencias» (CE, IV, 18, 15), etc., comprenderemos que *luces* sea el sustantivo adecuado para designar toda una manera nueva de comprender el mundo. Es muy significativo de la empresa educadora asumida por los ilustrados el que esas *luces* vayan casi siempre precedidas de verbos como «dar», «comunicar» u otros similares. Así, por ejemplo, Feijoo reconoce con cierta vanidad que «llegan a muchos millares los individuos que por la inspección de mis escritos se han persuadido a que en varios asuntos en que reconocen su ignorancia puedo comunicarles las *luces* de que carecen» (CE, III, Pról.), y se queja amargamente de las incomprensiones e insultos que padecen los que procuran «dar a la Nación *luces*» (CE, III, 31, 3), aunque más adelante se consuele pensando que «van ya radiando acia España nuevas *luces*» (*ibídem,* 25).

La acción de 'dar luz' se designa también con un verbo: *ilustrar.* Feijoo lo emplea en su sentido literal refiriéndose al sol o a cualquier astro. Pero el vocablo tenía usos figurados muy frecuentes: «aclarar y comentar un escrito» (de ahí el título de la *Ilustración apologética al primero y segundo tomo del Teatro Crítico);* 'dar lustre a algo, engrandecerlo, ennoblecerlo' (véase TC, IV, 2, 7), e incluso 'inspirar o alumbrar interiormente con luz sobrenatural y divina' (*Autoridades;* puede verse un ejemplo feijoniano en CE, V, 2, 73). Toda esta riqueza de matices semánticos prepara el camino al significado más común que tuvo

*ilustrar* en el siglo XVIII: transmitir el saber, comunicar las *luces*, combatir las *preocupaciones* (= 'prejuicios'), en definitiva, educar al país; una tarea social a la que debían entregarse las personas e instituciones mejor dotadas en beneficio de los sectores de población aún dominados por la ignorancia. Si Feijoo todavía no emplea con este sentido el sustantivo que será divisa del siglo *(ilustración)*, sí encontramos desde temprana fecha (1728) una referencia a «siglos más *ilustrados*» (TC, II, 5, 34), y mucho después escribe a propósito del vulgo: «quanto puede decirles el más *ilustrado* caballero lego es mucho menos apreciado que lo que jacta el menos instruido Professor público» (CE, IV, 24, 5)[42].

Los conceptos expresados por las voces *cultura* y *civilización* son fundamentales para la comprensión del pensamiento ilustrado; el segundo de ellos es todavía desconocido por Feijoo. En cuanto a *cultura*, seguía viva en su época la primera acepción que recoge *Autoridades:* «la labor del campo o el exercicio en que se emplea el Labrador o el Jardinero», y así Feijoo se refiere a «la *cultura* de los campos» (TC, VIII, 13, 1). Frente a ella se iba abriendo paso con fuerza el significado metafórico que modernamente ha prevalecido, que no es nuevo en el siglo XVIII, pues la palabra llevó siempre consigo, desde el latín, la posibilidad de un empleo figurado. Pero al analizar el uso que hace de ella Feijoo sí podemos observar un proceso de independización: si en unos lugares equivale a 'cultivo de alguna facultad' («la *cultura* de Artes y Ciencias», TC, I, 5, 17) o al volumen de conocimientos adquiridos por un individuo (véase TC, VII, Ded.), en otros se aplica a toda una comunidad histórica, a una nación: «yo no niego—dice Feijoo en un texto que ya hemos citado—, antes positivamente concedo mucha desigualdad entre varias Naciones, por la *cultura* de unas y la falta de *cultura* de otras» (IA, XXI, 2). Indicio claro del afianzamiento de ese empleo de *cultura* es la posibilidad de ir acompañada de un gentilicio, v. gr., «la *cultura* Griega» (CE, IV, 18, 23). A aquella «falta de cultura» la denomina Feijoo en varias ocasiones *barbarie*, lo cual nos da una idea de la cercanía entre la idea de cultura y la que muy pronto va a expresarse con la palabra *civilización*. Todavía un tercer elemento—*educación*—está presente en el proceso, como podemos comprobar en este texto: «Nosotros inconsideradamente llamamos Bárbaros a los que muy distantes de nuestras tierras, se apartan también mucho de nuestros modos. Concédase que tenemos los Europeos, por lo común, mejor *educación* que Asiáticos, Africanos y Americanos; pero la *educación* sólo regla exterioridades y cos-

[42] *Vid.* CARLOS RINCÓN: Sobre la noción de *ilustración* en el siglo XVIII español», *Romanische Forschungen*, 83, 1971, págs. 528-554. Se trata de una exposición—algo confusa en ocasiones—del proceso seguido por las voces *ilustración* e *ilustrar* durante aquel siglo. Carlos Rincón sugiere una explicación interesante del triunfo en castellano de *ilustración* sobre su sinónimo *iluminación* (cfr. en cambio el italiano *Illuminismo*): este último término remitía peligrosamente a la herejía de los «iluminados» o «alumbrados» del Siglo de Oro.

tumbres. El buen y mal entendimiento son de todos los climas» (CE, II, 8, 21). Una concepción relativista y rotativa de la cultura—tan grata a Feijoo y expuesta detenidamente en su *Cotejo de naciones*—subyace en estas palabras.

No podemos dejar de lado en este rápido examen la voz *Filosofía*, porque la ampliación de sentido que experimentó en el siglo XVIII desembocó en una equiparación del *filósofo* con el hombre ilustrado, por tanto con un arquetipo social; Carlos Rincón ha estudiado ese curioso proceso semántico [43], que llevó a Cadalso a comentar: «según la variedad de los hombres que se llaman filósofos ya no sé qué es Filosofía» (*Cartas Marruecas*, VIII).

La obra de Feijoo corrobora sólo el primer estadio del ensanche significativo de la *Filosofía*. Durante mucho tiempo este término se había llegado a identificar prácticamente con el aristotelismo y la escolástica, pero ya desde finales del siglo XVII los *novatores* [44] habían empezado a combatir semejante monolitismo haciendo del aristotelismo una secta filosófica más. El primer escrito de Feijoo, la *Apología del scepticismo médico* (1725), nos habla de una permanente discordia entre los «aristotélicos» y los «nuevos Filósofos», y unos años después Feijoo se niega a identificar a la *Filosofía* con la doctrina que ha acaparado la enseñanza universitaria: «El que estudió Lógica y Metafísica con lo demás que debaxo del nombre de *Filosofía* se enseña en las escuelas, por bien que sepa todo, sabe poco más que nada, pero suena mucho. Dícese que es un gran *Filósofo* y no es *Filósofo* grande ni chico» (TC, II, 8, 19). Fueron las novedades científicas europeas las que trajeron un cambio radical en la concepción de la *Filosofía*, por el cual pasó a identificarse, ensanchando sus límites, con la Física o «ciencia de las cosas naturales», como la define Feijoo; a partir de ahora encontraremos uno y otro término como intercambiables: «Sin temeridad se puede decir que quanto de un siglo a esta parte se adelantó en la *Física*, todo se debe al Canciller Bacon. Este rompió las estrechas márgenes en que hasta su tiempo estuvo aprisionada la *Filosofía*» (TC, II, 15, 36). La *Filosofía* se convierte así inesperadamente en un saber que tiene algo que aportar en los más variados aspectos de la vida: en todo aquello que pueda explicarse por la intervención de fenómenos naturales. Hay cientos de ejemplos de esta invasión que la *Filosofía* emprende en el terreno de las Ciencias Naturales; algunos de ellos harán sonreírse al lector actual: Feijoo está enumerando

[43] «Sobre la Ilustración española», *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 261, 1972, págs. 553-576.

[44] Feijoo nunca se dio por aludido como *novator*, y eso que su trayectoria intelectual era bien clara al respecto. Probablemente este insulto—pues efectivamente lo era—ya había pasado de moda: los enfrentamientos entre *novatores* y aristotélicos tuvieron su punto álgido en las décadas finales del XVII y primeros años del XVIII. El benedictino emplea muy poco la palabra, y siempre como sinónimo de «hereje» (aún en 1760: *vid.* CE, V, 3, 25; cfr. también *Autoridades*), lo cual nos da una idea de la insidia con que aquel dicterio se había utilizado.

las razones por las que se deben preferir los bueyes a las mulas para arar —no deben pasar desapercibidas las implicaciones económicas del tema—: «La segunda razón—dice—estriba en una *Phylosofía* clara, sólida y experimental» (TC, VIII, 12, 66); «la máquina Eléctrica es un testigo que examina el *Philósofo* a fin de explorar por sus respuestas la causa universal de los Phenómenos», escribe en otra ocasión (CE, IV, 25, 12). Pero la perla de esta breve antología es probablemente este otro texto, en virtud del cual el experto en verduras puede con toda justicia considerarse filósofo: «Apenas habrá quien viendo la que llaman berza gallega no la juzgue planta de diversísima especie que el repollo (...). Sin embargo, miradas con reflexión *phylosófica* las cosas, se halla ser de la misma especie que el repollo» (TC, VIII, 11, 40).

La conciencia de la novedad de tales planteamientos trae consigo inevitablemente expresiones como *«nueva Philosofía»* (CE, II, 16, 3), o *«Philosofía moderna» (ibidem,* 15). Y lo que caracteriza a esta nueva Filosofía es su carácter no monolítico, sino, por el contrario, diversificado en variadas tendencias. En la Carta que acabamos de citar podrá encontrarse un pasaje clarificador en que Feijoo—tal vez para poner un poco de orden en la terminología por él empleada—distingue la *Filosofía sistemática,* es decir, especulativa, teórica, dentro de la cual se dan a su vez varias escuelas, de la *Filosofía experimental*—hacia la cual tienden sus preferencias—, que es aquella que se basa exclusivamente en la observación de los fenómenos naturales, y a la que llama también *Física experimental* [45].

Del proceso posterior que sufrirá el tipo del *Filósofo* sólo podemos encontrar en Feijoo vagos atisbos, como cuando se preocupa por la formación intelectual de la juventud: hay ciertos escolásticos que «amedrentando a la Juventud estudiosa con el pretendido peligro de la Religión, retrahen de la lectura de los libros estrangeros muchos bellos Ingenios que pudieran por ellos hacerse excelentes *Philósophos* y aprender otras muchas cosas muy útiles» (CE, II, 16, 38).

Interesa recordar aquí que la *Literatura* conoció durante el siglo XVIII una ampliación semántica totalizadora muy parecida a la de la Filosofía. Ambas nos dan una elocuente visión de un siglo de ambiciones enciclopédicas, y es curioso comprobar que la acaparación de un amplísimo significado no fue definitiva, sino que con posterioridad al siglo ilustrado las aguas volvieron a su cauce. «Los hombres del siglo XVIII—ha escrito Elena Catena—entendían por *Literatura* un conjunto de saberes e intuiciones relativas a las ciencias, las artes, la política, la erudición, la filosofía, la música, etc.... *Literatura,* pues, significaba para ellos *cultura*

[45] Para estas cuestiones remitimos al excelente libro de ARTURO ARDAO *La filosofía polémica de Feijoo,* Buenos Aires, 1962.

o *sabiduría. Literato* era sinónimo de culto, erudito, conocedor o interesado en una o varias materias concernientes a las ciencias; en términos más amplios, *literato* designaba con frecuencia al individuo que hoy calificaríamos de intelectual» [46]. Los textos de Feijoo confirman plenamente estas palabras; cuando se queja de quienes «se jactan de poder satisfacer a quantas questiones les propongan en tal o tal Facultad», añade: «Poco alcanza quien no alcanza que no hay en la *Literatura* parte alguna que no tenga una extensión infinita» (CE, II, 14, 2). Si aquí significa el conjunto de todos los saberes, también la encontramos como equivalente de *cultura:* «Mas en esta parte bastantemente vengados quedan los estrangeros, pues si nosotros los tenemos a ellos por de poca *literatura,* ellos nos tienen a nosotros por de mucha *barbarie»* (TC, III, 10, 16). Dejemos constancia asimismo de que el significado más restringido que hoy damos a *Literatura* hubo de adoptar lógicamente en el siglo XVIII una expresión propia, que fue *«bella Literatura»* (CE, I, 42, 4).

No es nuestro propósito analizar aquí todo el vocabulario que la nueva Filosofía trae consigo; pero hay un texto de inapreciable valor para el lexicólogo por lo que tiene de captación de la proyección social que en la época están teniendo ciertas novedades léxicas relativas al nuevo ambiente intelectual; ha sido varias veces citado, pero es inexcusable copiarlo aquí de nuevo: «Cinquenta años ha, y aun menos, que ni aun en las más cultas assambleas se oían jamás las voces de *Crítica, Systema* y *Phenómeno,* y hoy están atestados los Pueblos de Críticos, Systemáticos y Phenomenistas (...). ¡Lo que va de tiempos a tiempos! Ya la voz *Systema,* como también *Phenómeno,* no sólo suena en las Aulas, mas en los Estrados y aun en las Cocinas, pues hasta una guisandera, si contra su esperanza se le estraga algo de lo que adereza, sabe decir que es un Phenómeno raro y nada conforme al Systema común» (CE, II, 18, 1).

Esta exageración humorística encierra un hecho cierto, que es la veloz propagación de esas voces: *sistema* debía ser cultismo reciente, pues *Autoridades* sólo encuentra para refrendarlo un texto de Martín Martínez. Feijoo lo emplea desde 1725, lo extiende a muy variados contextos —*«sistema político»* (TC, VI, 1, 79), *«systema del gobierno»* (TC, I, 4, 29)—y cuenta cómo los aristotélicos «se escandalizan o muestran escandalizarse aún de las voces *Systema* y *Phenómeno»* (CE, II, 16, 32). La voz *sistema* equivale a 'teoría', pero lleva implícita una ordenación o estructura interna: «Parece que niega V.E. a la Doctrina Newtoniana la qualidad de Systemática porque prescinde de los principios. Sin

[46] «Características generales del siglo XVIII», en la obra colectiva *Historia de la Literatura Española,* II, Madrid, 1975, pág. 316. Recuérdese que una de las publicaciones periódicas más importantes de la época de Feijoo se llamaba *Diario de los Literatos,* lo cual nos da una idea del patrón humano y social que la palabra encerraba.

embargo, veo que muchos autores le dan el nombre de *Systema.* Acaso será ésta una mera qüestión de nombre. Si por *systema* se quiere entender un complexo o un todo de doctrina cuyas partes están ligadas o como contenidas debaxo de alguna razón genérica y común a todas, *Systema* es el de Newton, pues quantos phenómenos hay en la Naturaleza reduce a la recíproca pesantez de los cuerpos» (CE, II, 23, 10). En cuanto a *fenómeno,* el *Diccionario* académico observaba en 1737 que «era mui usada de Médicos, Philósofos y Mathemáticos», y Feijoo contribuía a ampliar su campo de aplicación hablando de *«fenómeno político»* (TC, I, 3, 48) o de un «raro *phenómeno* político y moral» (CE, II, Ded.).

Pero la más representativa de aquellas tres palabras es, sin duda, *crítica,* cuya importancia en esta época ya ha sido señalada por Maravall [47]. La palabra, introducida en el siglo XVII, designaba la facultad de juzgar «escritos, obras y sugetos» *(Autoridades),* pero su campo de acción se extiende de tal manera que para Feijoo en sus propias obras «todo es *Crítica»* (CE, I, Pról.), al tiempo que se considera con orgullo *«crítico* de professión» (CE, I, 26, 1). Claro que por aquellas fechas tal profesión empezaba a abaratarse, si hacemos caso de las ironías del benedictino: «Según lo que V.md. me escribe, parece que también quiere meterse a *Crítico,* y hará muy bien, pues hemos llegado a unos tiempos en que se puede decir que desdichada la madre que no tiene algún hijo *Crítico»* (CE, II, 18, 1). A este tema dedica Feijoo la carta entera *(De la crítica),* para demostrar que la crítica, como el estilo, es Naturaleza y no Arte; será buen crítico el que posea la facultad intelectual que Feijoo llama «tino mental», no el que se proponga aprenderla por medio de unas supuestas reglas, para Feijoo inexistentes [48].

* * *

Confiamos en que este apretado pero no exhaustivo recorrido por el léxico de Feijoo haya contribuido a perfilar una época de la historia de nuestro vocabulario en la que junto a la continuidad en lo heredado se va incubando una nueva visión de la realidad. La lengua es el espejo

[47] Art. cit. en nota 13, págs. 736-9.

[48] A la misma familia léxica pertenece *crisis:* quien posea las facultades naturales de todo buen crítico, «como por otra parte esté bien enterado de los materiales de que consta el assumpto sobre que se ha de hacer *crisis,* sin estudio de algún Arte particular que le dirija a la *crisis* la hará estupendamente» (CE, II, 18, 2). Feijoo emplea también una variante de esta misma palabra, *crise* (plural *crises)* como tecnicismo médico que define así: «Es la *Crise* (de donde se denominan los días Críticos, que por otro nombre se llaman Decretorios) una súbita mutación en la enfermedad o para la salud o para la muerte» (TC, II, 10, 1). Generalmente Feijoo mantiene la distinción de sentidos entre *crisis* y *crise,* rota sólo en alguna ocasión (CE, I, 31, 5), aunque tal vez por intervención del impresor. No hemos encontrado en Feijoo el moderno sentido figurado de la palabra, procedente de aquel empleo médico. Para la historia anterior de esta palabra puede verse OTIS H. GREEN, «Sobre el significado de *crisi(s)* antes de *El Criticón.* Una nota para la historia del conceptismo», en *Homenaje a Gracián,* Zaragoza, 1958, págs. 99-102.

en que se proyectan los cambios de mentalidad, al mismo tiempo que el más valioso instrumento de que los hombres disponen para analizar el mundo que los rodea. Feijoo, con su fina sensibilidad, ya se dio cuenta de ello; con estas luminosas palabras suyas queremos concluir: «Pensar que ya la lengua Castellana u otra alguna del Mundo tiene toda la extensión possible o necessaria sólo cabe en quien ignora que es inmensa la amplitud de las ideas para cuya expresión se requieren distintas voces» (CE, I, 33, 4).

*PEDRO ALVAREZ DE MIRANDA*

Doctor Federico Rubio, 190
MADRID-20

# NOTAS Y COMENTARIOS

# Sección de notas

## A PROPOSITO DE POESIA CANARIA: "PALOMA ATLANTICA", "TAIGA" Y UN PRIMER CONGRESO

### El estado de la cuestión

I

Allá por los comienzos de esta década existieron voces y corifeos que, en mayor o menor intensidad, auspiciaron y proclamaron la existencia de un *boom* de narrativa canaria. Los antecedentes editoriales eran claros. El año había sido propicio en publicaciones y se buscaban novedades que dieran respuesta al interrogante que poco antes había formulado el editor Carlos Barral: «¿Existe o no una nueva novela española?»...

Como punta de lanza, y descubriéndonos zonas inexploradas del narrar en lengua hispana, llegaron los escritores latinoamericanos. Pasada la eclosión inicial, nos dimos cuenta de que no era una fiebre pasajera o una moda efímera. Ahí siguen estando sus novelas. Luego—réplica nacional, prurito patrio—de la nada vieron la luz los narradores andaluces. Intento poco coherente que pasó sin pena ni gloria. Y, por fin, más al sur de Andalucía, le vino su momento a los narradores canarios.

Varios factores se dieron cita para potenciar esta ceremonia de la nueva narrativa canaria. Existía—y sigue existiendo—un premio anual que convoca la Caja de Ahorros de Santa Cruz de Tenerife, el «Benito Pérez Armas» de novela. Pilar fundamental y punto de referencia obligado para acceder a la última novelística que se hace en las islas. Iniciativa encomiable que sigue con su honesta misión, alejadas ya las aguas bulliciosas que hicieron la pleamar de una serie de títulos que tenían por carta credencial estar hechos en Canarias. Había una editorial insular, «Inventarios Provinciales». Se dio a conocer que algunos novelistas ca-

narios llegaron a la final en la convocatoria de ciertos premios de renombre peninsulares: el Sésamo, el Alfaguara, el Barral... Se creó un «Premio Canarias» de novela, con un jurado que avalaría su alcance internacional: Arthur Lundkvist, de la Academia Sueca; Mario Vargas Llosa; José Luis Cano; José Donoso; Andrés Amorós... Algunos escritores canarios publicaban en editoriales de la Península, como «Noguer», «Plaza y Janés» o «Akal», y al mismo tiempo otra editorial, ubicada en la capital de España, «Taller de Ediciones J. B.», daba a conocer su BiblioteCan, Biblioteca Canaria, que se nutría fundamentalmente de las novelas premiadas por la Caja de Ahorros de Santa Cruz de Tenerife...

La I Semana de Narrativa Canaria, que se celebró en marzo de 1973, organizada por el Departamento de Literatura de la Universidad de La Laguna, vino a actuar como elemento esclarecedor y a despojar de confusionismo y sensacionalismo a la marejada desatada sobre las atlánticas aguas literarias del archipiélago. Y poco a poco todo ha vuelto a encontrar su justa medida.

Pienso que no es gratuito comenzar un comentario que se anuncia sobre poesía canaria con unas consideraciones acerca de la narrativa. Lo que intento es establecer el marco referencial básico para mejor acercarnos al objeto de estas líneas. Escribir en Canarias—aunque pueda parecer tópico—tiene mucho de empresa transatlántica. Probablemente, los primeros nombres que en literatura otorgaron carta de identidad a Canarias haya que situarlos a caballo entre dos siglos, el decimonónico y el presente. Escribir en Canarias tiene todos los inconvenientes que otorga la condición insular. Tanto más cuanto la Historia de España dice mucho de centralismos a ultranza y eso de «editar en la Península» era como un sueño que muy pocos se proponían. Efectivamente, ha habido escritores que han podido liberarse de esa mordaza atlántica y alcanzaron difusión a escala nacional. Pero junto a ellos existe una larga relación de autores que han vivido en la más estricta inatención. Pongo un ejemplo concreto y aún cercano en el tiempo: el surrealismo en Canarias...

El 11 de mayo de 1935 se inaugura la primera exposición surrealista en España. ¿Lugar?: las salas del Ateneo de Santa Cruz de Tenerife. Fue el encuentro de heterodoxos que publicaban libros desconcertantes, que proyectaban películas escandalosas, que pintaban ni se sabe cómo... *Gaceta de Arte* fue el catalizador de esos isleños que subvertían las tradiciones: Eduardo Westerdahl, Pérez Minik, Pedro García Cabrera, Agustín Espinosa, Oscar Domínguez, Juan Ismael, Gutiérrez Albelo..., etc. Y la isla recibió la visita—en persona o en sus obras—de otros impertinentes rebeldes, como Picasso, André Breton, Benjamin Péret, Dalí, Buñuel, Miró, Chirico, Ives Tanguy, Duchamp, Giacometi, Man Rey, Max

Ernst... y tantos más. Pues bien, de este acontecimiento sin precedentes sólo queda un silencio de más de cuatro décadas como único comentario.

Este silencio o ignorancia sobre el movimiento surrealista en Canarias ejemplifica la actitud más común que ha venido manteniéndose para con la literatura isleña. Por eso he querido hacer referencia a los ecos, aún recientes, de lo que se dio en llamar el *boom* de la narrativa canaria. Algo positivo hubo en aquella confusión: que se hablara de la escritura que se producía en Canarias, que se vendieran libros, que aquello de «editar en la Península» dejara de ser una meta inalcanzable. Por fin, y de una manera generalizada, el aislamiento fue roto. Efectivamente, la ceremonia de la nueva narrativa canaria vino a demostrar que la literatura de las islas estaba—continuaba—viva. Pero mientras tanto, de la poesía, ¿qué se hizo?...

## II

Vayámonos un poco atrás en el tiempo... Como ha dicho en alguna ocasión Jorge Rodríguez Padrón, al preguntar a alguien que sólo conozca a las islas por la lejanía acerca de la literatura que en ellas se hace, la respuesta más común bien podría ser: «Pues, sí, hay muy buenos poetas por allá...»

Permítaseme una cita aclaratoria como antecedente:

> «En términos generales se puede decir que la poesía moderna en Canarias surge de la dual sinfonía orquestada por el lenguaje elocuente y brillante de Morales y el directo y coloquial de Alonso Quesada en Las Palmas, y con la sinfonía pastoral de la patria isleña y el canto a la libertad del vianismo de la escuela regional de La Laguna desde Nicolás Estévanez a Tabares Barlett. A todo ello hay que añadir dos notas o fugas contrapuestas: el aislamiento de los caminos interiores iniciados en Quesada y culminado en Saulo Torón, y la evasión del cosmopolitismo desde la imagen modernista de Tomás Morales hasta la renovación de la metáfora desde Francisco Izquierdo a Pedro García Cabrera, del vanguardismo simbolista, con diversos matices, en una y otra isla, relacionados con un entorno de mar y paisajes, y unas insinuaciones de tonos satíricos, desconfiados e irónicos; todo demasiado complejo, disperso y diversos, para formar la orquesta polifónica de una auténtica poesía regional» [1].

Canarias se ha distinguido por sus poetas, buenos poetas. El escritor insular siempre ha aparecido más volcado hacia la poesía, tal vez como medio más apropiado para su expresión reconcentrada y definidora antes que explicitadora. Los narradores que surgían en las islas eran poetas

[1] Domingo Pérez Minik: *Antología de la poesía canaria,* tomo I, Tenerife, Goya Ediciones, Santa Cruz de Tenerife, 1952.

que se aproximaban al discurso novelístico con cierto énfasis testimonial al que otorgaban un tratamiento poético. Esto fue así hasta la aparición de escritores que acometieron la narración de forma diferente de lo que había sido peculiar y que se propusieron «novelar» en sentido estricto.

Hasta la aparición de Tomás Morales y Alonso Quesada, el panorama lírico en Canarias lo configuran algunos nombres. De manera genérica podríamos resumirlo de la siguiente forma:

Queda constancia, sí, de la poesía tradicional y popular canaria, cuyo estudio sólo se ha emprendido seriamente en los últimos tiempos. Y fruto de ese empeño ha sido el rescate de algunas muestras magníficas de endechas y de romances isleños.

Del Renacimiento al Barroco puede sintetizarse en varias figuras. El padre José de Anchieta, civilizador de Brasil, nacido en La Laguna en 1534, es un ejemplo de las relaciones literarias de Canarias con América. Dejó una amplia muestra de literatura en portugués y podríamos considerarlo como casi fundador de la lírica y dramática de Brasil. Además de escribir poemas en portugués, también lo hizo en castellano y tupí-guaraní. Otra muestra de esa conexión Canarias-América es Silvestre de Balboa Troya y Quesada, nacido en Gran Canaria en 1563 y que vivió en Cuba la primera mitad del siglo XVII. Lezama Lima lo incluyó entre los poetas merecedores de ser antologizados en la poesía cubana. Mas concretamente en el siglo XVI, tres temas canalizan la atención de la poesía canaria. Por una parte, el de la Virgen de Candelaria, que tomaría Alonso de Espinosa en su obra *Del origen y milagros de la santa imagen de Nuestra Señora de Candelaria,* publicada en Sevilla en 1594. Luego estaría el tema de la conquista, presente en el poema de Antonio de Viana titulado *Antigüedades de las Islas Afortunadas,* publicado en 1604. Y, finalmente, la defensa de las islas frente a ambiciones coloniales de diferentes épocas. Aquí habría que citar a Bartolomé Cairasco de Figueroa, con su *Templo Militante* o *Flos Sanctorum*—muestra de la poesía épica del Renacimiento y de los comienzos del Barroco italianizante— en honor de los defensores del archipiélago contra los ataques de Drake y Van der Doetz.

Hasta llegar al modernismo habría que dejar constancia de dos «ilustrados» importantes—aunque no estrictamente líricos—, Viera y Clavijo, historiador y erudito de vital importancia para el conocimiento del pasado de Canarias, y Tomás de Iriarte, célebre fabulista. Y a fines del siglo XIX, la llamada Escuela Regionalista de La Laguna, con Tabares Barlett, Antonio Zerolo, Nicolás Estévanez y otros. A partir de aquí ya entramos en la mayoría de edad de la poesía canaria. Una mayoría de edad continuamente jalonada de grandes nombres y obras, cuya confirmación podría cifrarse en los surrealistas isleños.

Valbuena Prat definió las tendencias de la poesía en Canarias desde principios de siglo hasta la guerra civil con estas características: aislamiento, cosmopolitismo, intimidad y sentimiento del mar [2]. Sin embargo, sería difícil, como apuntaba la cita de Pérez Minik, hablar del calificativo de poesía regional. La mayoría de los poetas canarios han emprendido aventuras solitarias. Aventuras que en ocasiones cristalizaron en la formación de grupos poéticos reunidos en torno a revistas que supusieron intentos de unificación literaria. Así podríamos hablar de la modernista *Castalia* (1917), las representantes del gongorismo literario *La Rosa de los Vientos* (1927) y *Cartones* (1930), la surrealista *Gaceta del Arte* (1932-36)...

Atravesada la frontera cronológica de la guerra, los poetas canarios volverán al modernismo y al simbolismo, desarrollarán tendencias intimistas, se acercarán a la poesía pura, seguirán con el surrealismo, surgirán fórmulas renovadoras, descoyuntarán el verso y la estrofa, aparecerán dráculas y horrores, rebeldías anarquizantes, compromiso político, erotismo freudiano, poemarios «para quitarse la costumbre de escribir poesía», mundos oníricos y alucinógenos, etc....

Y aquí cabría también una relación de revistas, entre las que habría que citar a *Planas de Poesía* (1947-51), *Mensaje* (1945-46), *Gánigo* (1953-1967), *Millares* (1964-66), otra vez *Planas de Poesía* (1974), *Fablas*, *Literradura* (editada en Barcelona), *Liminar* (aún en prensa)...

Y las colecciones «Mafasca», «Nuestro Arte», «San Borondón», «Inventarios Provisionales», «Tagoro»... Se crean los premios poéticos «Antonio Viana», «Alonso Quesada», «Tomás Morales» y «Julio Tovar», éste quizá el más importante y significativo. Al tiempo que la prensa insular dedica especial atención y extensión a las páginas literarias... Todo ello permite afirmar que la poesía contemporánea en Canarias—considerada en conjunto—mantiene un tono de plenitud y apogeo, lo mismo en calidad que en cantidad. Su incorporación a la literatura peninsular—ya se puede editar en la Península—y su conocimiento en el extranjero —traducciones al italiano, al francés, al alemán, al sueco, etc.—es una realidad gozosa.

Llegados a este punto entremos ya en el objetivo central de este comentario. Vamos a ocuparnos de dos colecciones poéticas—una que se edita en Madrid, otra en Santa Cruz de Tenerife—y del Primer Congreso de Poesía Canaria. Son nuevos datos que hay que añadir a este panorama de la poética isleña. Por muchas razones nos parecen propuestas interesantes.

[2] ANGEL VALBUENA PRAT: *Historia de la poesía canaria*, tomo I, Universidad de Barcelona, 1937.

Más arriba nos hemos referido varias veces a «Taller de Ediciones J. B.». Repitamos que se trata de una editorial enclavada en Madrid que intenta—entre otras cosas—dar a conocer la literatura canaria en la Península. En el terreno narrativo hicimos alusión a BiblioteCan. Por lo que respecta a poesía, desde hace ya varios meses viene dando a luz «Paloma Atlántica de Poesía», que dirige el poeta Manuel Padorno.

Una treintena de títulos ya han visto su edición en unos libros de original encuadernación y—esto es importante—a precio verdaderamente económico. Evidentemente, los poetas que dan a conocer sus obras en esta colección son canarios, pero hay otro hecho que me parece significativo. Se trata de las portadas de los libros. Están hechas por artistas también canarios, como Yamil Omar, Felo Monzón, Juan Ismael, Pedro González, Martín Chirino y tantos otros.

La nómina de poetas sería exhaustiva. Pero digamos algo en torno a ellos. Por una parte, hemos de hablar de «rescate» de autores pretéritos. Tal es el caso de Nicolás Estévanez (Las Palmas de Gran Canaria, 1838-París, 1914), figura representativa del siglo XIX. *Canarias* es el título del poemario que—casi cien años después—reedita «Taller de Ediciones J. B.». En él, Nicolás Estévanez da forma a un breviario metafísico, síntesis de leyenda y recuperación histórica, de concreción y simbolismo, de desencanto y esperanza, que desvela la espiritualidad autóctona canaria. *Canarias* se aprendió de memoria y se cantó durante varias décadas hasta que las intolerantes posturas centralistas y las sucesivas dictaduras fueron acallando las voces. Unamuno, por su parte, también contribuyó a arruinar el poema aferrándose en sus comentarios a un sentido excesivamente literal, sin querer comprender en absoluto que la propuesta de Estévanez incluye una de las características fundamentales del hombre canario: su arraigada condición de universalidad.

Y lo mismo ocurre con Julio Tovar. Nacido en Güines (Cuba) en 1921, desde temprana edad residió en Santa Cruz de Tenerife, donde falleció en 1965. «Paloma Atlántica de Poesía» nos presenta una antología de su obra poética, que se acoge al título de *Cotidiana*. Julio Tovar fue una pieza clave en la historia de la literatura de las islas. Diversificó su tarea como escritor en la creación de un teatro experimental y en la talla de una prosa ejemplar. Como articulista se mostró siempre avizor y generoso ante cualquier fenómeno cultural y fue, fundamentalmente, escritor de una poesía poderosamente entrañada en una humilde personalidad singular e irrepetible. La fabulosa y dramática vida de Julio Tovar, es decir, su propia obra, ronda su quimérico callejear santacrucero como una realidad presente. Su ciudadanía y su conducta urbana se filtra,

visible e invisible, como un tratado de la desesperanza y la esperanza del hombre insular. Esta identificación testimonial y coloquial de su vida y su obra le lleva a sentir la propia orfandad de su vida cotidiana. En su memoria, «Ediciones Nuestro Arte», de Tenerife, creó en 1965 el Premio de Poesía «Julio Tovar», que desde entonces goza de gran estimación, ya que descubre y respalda con su prestigio a la joven poesía canaria.

Y como una guía para acceder a la última poesía de acento canario, «Paloma Atlántica de Poesía» nos ofrece un heterogéneo muestrario de poetas.

Nombres como el de Pedro García Cabrera, poeta fundamental en la poesía canaria no sólo por su importancia surrealista, sino por la alta calidad de su obra lírica y por la nobleza y honestidad de su testimonio humano. *Ojos que no ven*—título de su libro—ratifica, una vez más, el vigor y la juventud en los que se mantiene siempre la jubilosa esperanza de García Cabrera. Como dato anecdótico y vergonzante diré que mientras los estudiosos peninsulares ignoraban olímpicamente la poesía surrealista canaria, un poeta norteamericano *beatnik,* Lawrence Ferlinghetti, amigo de Allen Ginsberg, Jack Kerouac y Gregory Corso, preguntó a la directora de una conocida editorial catalana si le podía poner en contacto con los poetas surrealistas de Tenerife Pedro García Cabrera, Domingo López Torres y Agustín Espinosa, de quienes tanto había oído hablar, no sabemos por quién. (Este hecho lo relata Domingo Pérez Minik con amarga ironía en su libro *Facción española surrealista de Tenerife,* Tusquets Editor, Barcelona, 1975.)

Nombres como Agustín y José María Millares Sall, Manuel y Eugenio Padorno, Rafael Arozarena, Alberto Pizarro, Félix Francisco Casanova, Arturo Maccanti, Miguel Martinón, etc.... Un completo panorama de la última poesía de Canarias, que abarca desde poetas ya maduros, con una larga trayectoria de publicaciones, hasta las voces más novísimas que apuntan hacia ese tiempo de incógnitas que es el porvenir de la lírica insular.

Con toda justeza hemos de señalar que un resumen de todas las generaciones que sucedieron a la postguerra lo podemos encontrar en esta colección poética de «Taller de Ediciones J. B.». La visión que nos viene ofreciendo con la serie narrativa BiblioteCan, se complementa eficazmente con esta «Paloma Atlántica» que lleva el verso en su pico de papel.

### La Taiga, una planta solitaria sobre las rocas

«Colección Taiga Poesía» se edita en Santa Cruz de Tenerife al cuidado de Alberto Omar, hombre de fina sensibilidad teatral y uno de los que se vieron inmersos en el fenómeno de la nueva narrativa canaria. Esta es su carta de presentación:

«Colección TAIGA nace de una necesidad. Como la vida, que tampoco es menos un azar. Y entre ambos, azar y necesidad, se halla nuestra idea. Una tarde de este verano del 76 'tropezamos' de casualidad (que las casualidades son voluntarias) con un matrimonio amigo. Ella y él se unieron a la idea de crear TAIGA (soledad sobre piedras). Decíamos que TAIGA tenía que empeñarse en sacar a la luz a aquellos poetas de nuestra tierra, jóvenes o viejos, que tuvieran sus poesías ocultas, enclaustradas... Dijimos, porque lo creíamos así, que nuestra sociedad debe abrirse a la totalidad, buscarnos en nuestras sensibilidades más íntimas, luchar por conocernos... Por eso no nos interesaban nombres de prestigio (que ellos, algunos muy duramente, ya han andado caminos): reclamos. Habíamos de ir al hecho poético, no al poeta. Quien tuviera algo que decir y supiera decirlo que utilizara TAIGA. TAIGA tiene que ser una casa canaria con todas las puertas y ventanas abiertas. Y... TAIGA no está al servicio de nadie, que para esa limitación nunca habrá poesía.»

Efectivamente, número tras número, esta colección poética viene cumpliendo su empeño de dar a conocer poetas inéditos. Y este hecho tiene en sí mucho de renunciación. Hubiera sido fácil y hasta lucrativo la edición de poemarios que estuvieran refrendados por una firma, por un nombre ya consolidado en el panorama de la literatura canaria. Pero «Taiga» ha hecho oficio de renunciación y abre sus puertas y ventanas al riesgo y la aventura. Editar poesía en una isla siempre es arriesgado. Cuando aún estaban vigentes los ecos de aquel famoso *boom* narrativo, cuando en Canarias se conoce y se sigue con auténtica vocación transatlántica los logros de la narrativa hispanoamericana, cuando existen novelas inéditas de autores canarios..., lo más fácil hubiera sido acogerse a esa oportunidad y publicar—al socaire de la coyuntura—novela. Alberto Omar ha querido jugar al desconcierto y hacer suya una hazaña de versos y de hombres desconocidos.

De alguna manera todos conocemos lo que de odisea, para un poeta primerizo en ediciones, tiene el hecho de traspasar el original a las máquinas de imprenta. Y ello, en cierta medida, ha podido privarnos del conocimiento de los últimos derroteros que esas voces silentes están ya otorgando a la nave poética. Singladuras que—«el tiempo es el antologizador»—más adelante pueden marcar nuevas rutas o que simplemente se quedan en puntos catastrales recogidos y no surcados en cualquier carta geográfica de la poesía insular. De cualquier forma, el intento bien merece su constatación.

Como digo, hay un único requisito para editar en «Taiga»: que sea la obra de un poeta sin obra publicada. Al amparo de esta prescripción cerca de la docena de títulos ya han visto la luz. Títulos y autores que poco o nada tienen en común en cuanto a sus sensibilidades versificadoras. Tampoco en cuanto a las edades, que no siempre los poetas inéditos son los jóvenes. Y así, «Taiga» nos ofrece poemarios de hombres

y mujeres comprendidos en un amplio espectro cronológico, que va desde la veintena de edad hasta casi el medio siglo.

En «Taiga» descubrimos a Agustín de León con *Gota de polvo,* un poeta que en la poesía sólo está comprometido consigo mismo, que—nos dice—«escribe para el que camina, para el que lee, para el que duerme y sueña»... El verso de Agustín de León se construye sobre el dolor y hasta la perfección, como un secreto misterio arrancado de una gruta de mágicas resonancias.

De Enrique Lite Otazo nos llega *Lluvia abierta.* En su obra existe, sin duda alguna, una asimilación de los grandes creadores contemporáneos, transformada en el intento y, en este caso, logro de una personalidad acuciada por problemas que forman su ineludible juventud de veinte años. Mundo de contestaciones imposibles que se van definiendo a través de una poesía en el fondo esperanzadora, pese a su aparente desesperanza. Nuestro poeta se mueve en la terrible inquietud de un hombre que empieza a amanecer, instante que define con admirables palabras: «Un instante en que se sueña, se piensa, se olvida y después sigues sin explicarte nada; luego estás útil o inútilmente vivo.»

O esa *Flor de Drago,* de María Belén Castro, con poemas para el silencio y la serenidad, que han intuido algo y son para intuirlos. *Flor de Drago* bien puede ser el descubrimiento del silencio, de la necesidad de callar para ser elocuente. Pooesía de síntesis y esencialización del lenguaje. La imagen se despoja de adornos para elevarse a la abstracción más simple, al plano más amplio de captación.

O esos maravillosos *Preverbios,* de Mariano Vega, que nos introducen en ámbitos orientales con reminiscencias vagas del Zen y de los haikús japoneses. Para Mariano Vega mirar adentro es mirar afuera. La poesía o el arte es una mirada posible sólo desde la paz, el silencio, la armonía. Preverbio podría ser antónimo de proverbio. Si éste supone un intento de explicación del mundo a través de la palabra, el preverbio estaría referido al verbo como parte del paisaje. De este modo, el lenguaje poético no sería pretendido instrumento de ordenación del caos, sino mera consecuencia de una comprensión plena de la realidad. Y no cabría asimismo entonces la ingenuidad de confrontar la flor y la palabra: ambas serían igualmente bellas.

No cabe aquí tampoco un mayor detenimiento en todos y cada uno de los poetas que acompañan esa soledad sobre rocas de «Taiga». Quedan aún varios nombres más: Antonio Abdo, Didier A. Sardá, José María Márquez, Delfín Yeste... Pero nuestra intención no es la de analizar, como se merecerían, sus poemarios. Sólo queremos dejar constancia de un hecho encomiable. Por esta vez vamos al hecho en sí, no a los poetas, que diría «Taiga». Y el hecho es una colección poética canaria que ha

emprendido el riesgo de dar a conocer esos versos ocultos, varios en su entonación, dispares en su autoría, siempre desconocidos, de esos malditos editoriales que son los poetas inéditos.

## El Primer Congreso de Poesía Canaria

En la ciudad de La Laguna, del 19 al 24 de abril de 1976, se celebró el Primer Congreso de Poesía Canaria. Organizadores: Ateneo de La Laguna y Departamento de Literatura de la Universidad. Patrocinador: Aula de Cultura del Cabildo Insular de Tenerife. Y junto a los representantes e implicados en este tema insular, estuvo también la visita peninsular de López Estrada, Emilio Miró y José Batlló.

Ahora, a los dos años de la celebración de este Congreso, el Aula de Cultura del Cabildo de Tenerife recoge en un libro todo lo que entonces se dijo: ponencias y comunicaciones y versos volanderos en recitales.

Un primer hecho a destacar: colaboración de entidades diversas. Los Ateneos tienen fama—inmerecida—de ser entes fosilizados, tertulias de media tarde que se van lánguidamente enmoheciendo. No es el caso del de La Laguna. A su ya larga historia de actividades diversas—que las hubo escandalosas, vanguardistas y heterodoxas—añade ahora la de este primer encuentro con la poesía isleña.

A él se ha sumado la Universidad, que ha sabido—una vez más—salir de los muros de su recinto para intentar racionalizar una realidad viva e inmediata. Y junto a ellos, el Cabildo de Tenerife, a través del Aula de Cultura, a quien le cupo esa otra misión promocionadora y de ayuda económica, así como la de dejar constancia en un libro de esta tentativa.

Todos se han aunado en un ejemplo de atención a un hecho acuciante, presente y testimonial: la creación poética en las islas. Ello supone el fiel cumplimiento de la misión que cada uno de estos organismos tiene para con la comunidad en la que están integrados.

La celebración del Primer Congreso de Poesía Canaria no puede deslindarse del presente histórico de la realidad insular. Las exigencias ciudadanas de las regiones o nacionalidades del Estado español por largo tiempo se han visto sofocadas y reprimidas. La historia más reciente de nuestro país, y más concretamente, la personal historia isleña, es una muestra de cómo la cultura autóctona ha estado mediatizada, vigilada, acallada. Sólo un clima de libertad habría hecho posible lo que ahora comentamos. Porque, además, este Congreso nunca fue un cenáculo exquisito y particular. El interés universitario, la asistencia y participación

juvenil, la variedad de tendencias y opiniones reflejadas en los coloquios y comunicaciones, la repercusión en la prensa y otros varios factores de este cariz han constituido una sólida respuesta a esta alternativa insular que canalizó la inquietud hacia el hecho de la creación poética.

La mayoría de los ponentes y poetas eran, evidentemente, hombres y mujeres de las islas. Ellos encauzaron la revisión, la discusión y, en cierta medida, la clarificación del fenómeno poético insular. Nombres conocidos y representativos de la cultura canaria: Sebastián de la Nuez, Lázaro Santana, Félix Casanova de Ayala, Angel Sánchez, Pedro García Cabrera, Juan Manuel García-Ramos..., etc. Y, a su lado, los de un amplio espectro de poesía canaria, que iban desde, por ejemplo, Pedro García Cabrera o Rafael Arozarena—con años de publicaciones—hasta los más recientes de Juan Pedro Castañeda, Enrique Bauluz o Juan Jiménez—altamente renovadores y con universos poéticos insospechados—, y así hasta cuarenta largos nombres, de muchos de los cuales nos hemos ocupado a lo largo de este comentario.

Si de alguna manera habría que resumir este Primer Congreso de Poesía Canaria, se me ocurre que podría ser algo como un empeño de grandes dimensiones. Un empeño ambicioso, por supuesto, ya que no es tarea fácil abordar una empresa de tales características. El mismo enunciado de algunas de las ponencias así nos lo revela. La sesión inaugural estuvo a cargo de Sebastián de la Nuez, catedrático y director del Departamento de Literatura Española de la Universidad de La Laguna, quien expuso, rigurosa y documentadamente, una introducción a la poesía canaria contemporánea, desde 1939 a 1969. Fernando García-Ramos habló sobre las conexiones entre poesía y canción. José Luis Gallardo nos trajo la reivindicación de un poeta desconocido: Juan Mederos. Lázaro Santana nos aproximó lúcidamente a Alonso Quesada... Y de los temas más estrictamente de crítica literaria, pasamos también a la preocupación sociológica con Angel Sánchez y la función del escritor en el momento actual, o con Juan Manuel García-Ramos y su ponencia sobre el papel de la poesía en la sociedad actual, o Juan Jiménez, que expuso la función del creador en el momento actual, en Canarias... La relación sería muy prolija... Basten estas notas para, de alguna manera, tener idea de las directrices que enmarcaban este Congreso.

En una nota introductoria al libro del Primer Congreso de Poesía Canaria, reproducción de un artículo aparecido en la revista *Insula,* número 355, junio de 1976, bajo el título de «Poesía en Canarias», dice Emilio Miró:

> «Condicionadas por su situación geográfica, su alejamiento de la Península, su dedicación, en buena parte, a la atracción turística y su escaso desarrollo industrial, las Islas Canarias—abiertas a América por emigra-

ción, por comercio, por escala de rutas atlánticas—hablan y escriben, piensan, sienten y sueñan, increpan y denuncian en castellano, y esta realidad, esta pertenencia lingüística, implica, inevitablemente, una comunidad literaria, unas relaciones, conexiones, influencias que no pueden negarse, sin que esto suponga anular la propia personalidad, reducirse al mimetismo de algunos nombres, grupos o escuelas peninsulares, ser sólo receptores; por el contrario, la poesía canaria, o escrita por canarios, ha recibido y ha aportado, ha contribuido al enriquecimiento general de una cultura, de un legado histórico; ha puesto en sus mejores creadores un sello inconfundible, un acento peculiar, dentro de la poesía española de expresión castellana.»

En las comunicaciones presentadas y posteriores coloquios se debatieron muy diferentes temas poéticos, pero abundando los referentes a las Islas. Centrados en poetas concretos, en panoramas de la poesía canaria o en análisis socioliterarios relativos a la situación y función del escritor, de su papel, en la sociedad canaria, estas ponencias intentaron esclarecer las amplias coordenadas de la poética isleña, su función—tantas veces olvidada—dentro de la literatura hispana. Por su parte, los recitales de poemas contribuyeron a evidenciar, en vivo, la teoría con respecto al quehacer contemporáneo.

¿Conclusiones?... Sería prematuro intentar sacarlas. Sólo un hecho trascendente: un primer intento de sentar las bases para mejor comprender la poesía canaria. Esto, con todos los defectos, omisiones o reiteraciones que quieran apostillarse acerca del Congreso, ya de por sí justifica la experiencia y le da validez.

### A MODO DE BREVÍSIMO RESUMEN

Nos hemos ocupado de tres hechos que considero importantes para la poesía canaria. Dos colecciones poéticas y un Primer Congreso de Poesía Canaria han venido a evidenciarnos que las Islas Canarias se están sacudiendo esa tradicional «modorra»—«aplatanamiento» que se diría allí—que, las más de las veces por imposición, otras por supuesta naturaleza, se les atribuye.

El momento presente de la lírica en Canarias es pujante y esperanzador, sólido y—como en otras ocasiones del pasado—renovador. Una situación que conecta directamente con la efervescencia de las inquietudes socio-políticas, con la búsqueda de las bases de la cultura popular y autónoma. Los tres casos que hoy hemos comentado son sólo ejemplos relevantes de entre otros de igual intensidad.—*SABAS MARTIN (Fundadores, 5. MADRID-28).*

# EL CINE MEXICANO: UNA CURIOSA AVENTURA

Toda reseña sobre el caudaloso, caótico y desigual cine mexicano suele comenzar, para los observadores de dicho país, por una pregunta extrema: «¿Queda algo valioso de esta cinematografía si se hace abstracción de Luis Buñuel?» La respuesta puede ser afirmativa, por varias razones. En primer lugar, porque la obra del genio aragonés realizada en México es fundamental para su carrera, pero permanece aislada y personal, sin mayores influencias sobre los cineastas del país; ajena, salvo en el desafío ejemplar de su grandeza. Luego, porque dentro de su larga historia, a veces penosa y decepcionante, hay valores suficientes para darle una fisonomía propia y muy característica de los problemas conflictivos (a veces fecundos) que atraviesan desde siempre a las culturas latinoamericanas.

Para el espectador europeo y también para el de otros países iberoamericanos, la mención del cine azteca suele simplificarse significativamente en dos parámetros que resaltan: una producción populista y crasamente comercial, con sus pilares en el melodrama desmelenado, las comedias musicales «rancheras», la exaltación ocasional y folklórica de la gesta revolucionaria de 1910; y por otro lado, el cine «artístico» del «Indio» Emilio Fernández, autor de los primeros éxitos internacionales de México, con *María Candelaria* a la cabeza. Un cine de plasticidad hierática de clara influencia de Eisenstein y su obra inconclusa: *Que viva México*. Atravesada también por la exaltación folklórica y el indigenismo con pretensiones de reivindicación social.

Por supuesto, estas clasificaciones en blanco y negro merecen una revisión detenida y, a través de ella, una serie de matices más complejos van componiendo una imagen bastante imprevista y poco conocida, incluso en su propio medio. Por supuesto, aquellas clásicas interpretaciones simplistas del fenómeno se debían a un conocimiento incompleto, a juicios demasiados subjetivistas y desprovistos de un necesario rigor crítico. Esa es una tarea reciente, una revisión necesaria, que han emprendido ensayistas como Emilio García Riera (el historiador más completo del cine mexicano) o Jorge Ayala Blanco [1].

## ANTECEDENTES: ESBOZO DE HISTORIA

Como en todas partes, en México llegó muy pronto el invento del cine, lógicamente en la versión más perfeccionada de la época: el toma-

[1] EMILIO GARCÍA RIERA, de origen español, es autor de *El cine mexicano* (1963) y *Fichero permanente de cine mexicano* (supl. de la revista «Siempre»). JORGE AYALA BLANCO es autor del polémico *Aventura del cine mexicano* (ERA, 1968).

vistas Lumière. Y como en todas las latitudes, el nuevo instrumento se utilizó para fotografiar «actualidades». Pero lo realmente interesante de esto fue que el primer operador de una cámara Lumière fue el ingeniero Salvador Toscano, que la adquirió en 1897 y la utilizó rodando durante muchos años las sucesivas revoluciones de su país. Con ese y otros aparatos alcanzó a fotografiar más de 50.000 metros de documentos de enorme valor histórico. Olvidados durante años, fueron montados en 1954 con el nombre de *Memorias de un mexicano,* que preservó este insólito archivo vivo de personajes y hechos, notable por la frescura de su lenguaje directo.

Durante el período mudo, la producción mexicana fue numerosa y próspera, especialmente entre 1916 y 1923. De esa época se destaca un *serial* de 1919 a la manera de los films de aventuras en episodios estadounidenses o franceses: *El automóvil gris,* de Enrique Rosas y Joaquín Coss, sorprendente cúmulo de episodios delirantes, casi surrealistas. El melodrama (inspirado en los contemporáneos ejemplos del cine italiano de las *divas* y ciertos apuntes históricos documentales (como *La lucha por el petróleo,* de Ezequiel Carrasco) aparecen ya en esa temprana época. Pero la producción decae hacia 1925 y sólo recobrará su vigor con la aparición del sonido, con el uso del lenguaje vernáculo que impulsó a la mayoría de las cinematografías nacionales en los primeros años de la década del 30.

Dos films cantados *(Sobre las olas,* 1932, de E. Zacarías y Rafael Sevilla, y sobre todo *Allá en el Rancho Grande,* 1936, de Fernando de Fuentes, modelo de la comedia «ranchera») abrieron el camino del éxito comercial del cine mexicano en los mercados de América Latina y tuvieron infinitas secuelas. El permanente recuerdo épico de la Revolución inspiró también otra veta largamente explotada con dos films notables de Fernando de Fuentes: *Vámonos con Pancho Villa* y *El compadre Mendoza* (1935), cuyo rigor sin demagogias nunca fue igualado posteriormente, según Ayala Blanco [2]. Este realizador, mucho tiempo olvidado, fue el más interesante de la década y ha sido justamente reivindicado por la nueva crítica.

Ya se perfilaban entonces los géneros que se repetirían hasta la saciedad en años posteriores: el melodrama rural o ciudadano que se cuela en todos los temas, con sus madres sufrientes, niñas engañadas y llevadas a la prostitución, charros machistas y violentos, exaltación de la familia cristiana y paternalista, romantización maniquea y conformists de los pobres buenos y sacrificados, junto a ricos malvados que terminan redimiéndose.

---

[2] Jorge Ayala Blanco, *op. cit.*

También en esta década, en géneros diversos, surgen realizadores promisorios que luego se tipifican en sus géneros respectivos: Chano Urueta con *La noche de los Mayas* (1939) y *Los de abajo* (1940) en la exaltación revolucionaria o indigenista; Juan Bustillo Oro que con *Los dos monjes* (1934), de insólito clima expresionista, que luego se dedicará al melodrama familiar y la nostalgia porfiriana (*En tiempos de don Porfirio,* 1940); Alejandro Galindo, intuitivo conocedor de los ambientes populares, con films como *Cuando México duerme* (1938) y *Campeón sin corona* (1945); Arcady Boytler, Emilio Gómez Muriel, Gabriel Soria, Julio Bracho, Roberto Gavaldón y muchos otros.

Pero la expansión artística y la nombradía internacional del cine mexicano arrancan oficialmente con Emilio Fernández y su iluminador Gabriel Figueroa, que a su vez experimentaron una influencia decisiva: primero el famoso film inconcluso de Serguei M. Eisenstein *Que viva México,* con su plasticidad y sus encuadres monumentales; luego el de *Redes* (1935), realizado por Fred Zinnemann y E. Gómez Muriel. Ambos films evocaban la vida primitiva de los indígenas mexicanos y su exaltación mítica; ambos poseían el influjo de dos célebres fotógrafos, E. Tissé, el colaborador de Eisenstein y Paul Strand, el operador norteamericano de *Redes.* Y ambos descubrían el paisaje natural: los cielos nubosos, las tierras abruptas y los mezcales que proyectaban las perspectivas al infinito. También el muralismo pictórico de Orozco y Siqueiros, con su inconografía revolucionaria y solemne, completaba las influencias ideológicas y estéticas del equipo Fernández-Figueroa desde su famosa *Flor silvestre* (1943) con su épico folklorismo.

Durante la presidencia del general Cárdenas (1936-1940) se habían impulsado la independencia y «mexicanidad» del cine, en una etapa que favoreció los proyectos de ambición artística y social. *Janitzio* (Carlos Navarro, 1935) inaugura el descubrimiento del indio como protagonista y su plasticidad. Afirmado desde 1940 en su desarrollo industrial, el cine conquista mercados y reconoce los premios en festivales. Aparte del Indio Fernández, se destacan obras aisladas, como el film *Raíces,* de Benito Alazraki, y sobre todo el notable documental *Torero* (1956), del español emigrado Carlos Velo.

Pero desde 1952, cuando se acentúa el control de la distribución norteamericana de films mexicanos, muchos estudios estaban asimismo en manos de las empresas de Hollywood. Por fin, la banca mexicana nacionalizó la producción que financiaba, pero los impulsos variados y generosos que animaron la cinematografía hasta 1950 se sofocaron en un sistema de bajo costo y rapidez de factura (dos o tres semanas de rodaje) y un esquema de trabajo industrializado y en serie, con películas de bajísimo nivel. El melodrama ingenuo y maniqueo, el folklorismo fal-

so de la comedia ranchera, la burda comicidad de Cantinflas, dominan un panorama cada vez más depresivo y sin cambios.

La crisis se acentúa al ir perdiendo sus mercados de bajo nivel cultural y hacia 1963 los mismos sindicatos de técnicos (cuya organización cerrada impedía el acceso de nuevos artistas), promueven sorpresivamente concursos de films a los cuales se les otorgaba luego las posibilidades de distribución nacional. Nuevos directores—muchos de ellos universitarios, literatos o provenientes del teatro de vanguardia—acceden a la aventura. *En el balcón vacío,* de García Ascot; *Juego de mentiras,* de Archibaldo Burns; *Tiempo de morir,* de Arturo Ripstein; *En este pueblo no hay ladrones,* de Alberto Isaac; *Los caifanes,* de Juan Ibáñez; *En el parque hondo,* de Salomón Laiter; *Tajimara,* de Juan José Gurrola, son algunas de las nuevas realizaciones que aprovechan esta oportunidad. Oscilan entre el esteticismo a la europea, el realismo y la experimentación instintiva, dentro de una perspectiva más exigente. Este movimiento hacia un cine más digno y auténtico tiene también un precursor: el ex guionista de Buñuel, Luis Alcoriza, que más afianzado en la desconfiada industria tradicional, había conseguido obras notables en diversos registros tradicionales: *Tiburoneros, Tlayucán, Tarahumara.*

En años recientes, salvo Ripstein, poco ha quedado de esa generación [3] y han surgido otros, con suerte diversa, entre los cuales hay que destacar al notabilísimo Paul Leduc, en una línea de reconstrucción documental, que ha producido obras como *John Reed y la Revolución Mexicana* y *Etnocidio* (1977), Felipe Cazals y Jorge Fons.

## Un pasado a rescatar o desmitificar

En la década del treinta, antes que la industria mexicana del cine se estratificara en una caudalosa producción en serie, hubo un florecimiento generoso, desigual y a veces primitivo que define todas las tendencias futuras en géneros característicos, que irán perdiendo luego su espontaneidad o su delirio para confinarse en la rutina.

Fernando de Fuentes (1895-1953), precursor de casi todos los géneros del cine mexicano, a los cuales nutrió de alcances no superados, es la primera figura a rescatar en este panorama. «Por su resistencia a envejecer—escribe Jorge Ayala Blanco [4]—y nuca extinguirse en el ridículo, la obra de Fernando de Fuentes domina este período.» Su obra maestra es *El compadre Mendoza* (1934), una alegoría política sobre la Re-

[3] *El cine mexicano, ¿campeón sin corona?*, por Jaime A. Shelley, marzo 1975, citado en *El cine latinoamericano,* de R. Palacios More y D. Piris Mateus. La situación no ha variado mucho después de esta fecha.

[4] Jorge Ayala Blanco: *La aventura del cine mexicano.*

volución Mexicana de 1910; poco después realiza también otro film sobre el mismo período. *Vámonos con Pancho Villa.* «A diferencia de películas de la época como *La sombra de Pancho Villa* (Contreta Torres) y *Enemigos,* de Chano Urueta (1937), que sólo alcanzan a percibir esa guerra civil como una anécdota apta para la demagogia, en las películas de Fernando de Fuentes se consigue un tratamiento serio del tema de la revolución. Ninguna película posterior logrará aproximárseles» [5].

*El compadre Mendoza* se basaba en un relato homónimo del novelista Emilio Magdaleno, que años más tarde será el guionista habitual de Emilio Fernández y que adaptaron Juan Bustillo Oro y el mismo De Fuentes. Tarata de un maduro terrateniente (Rosalío Mendoza), cuya hacienda es alternativamente ocupada por las huestes revolucionarias de Emiliano Zapata y las tropas federales del general Huerta cuando la guerra civil se extiende por todo el país. Con astucia, Mendoza se hace amigo de ambos bandos y los agasaja según los vaivenes de la contienda, logrando así mantener sus propiedades, a la vez que se enriquece comerciando con los contendientes. Vende a los zapatistas armas viejas desechadas por los soldados de Huerta, ganándose el aprecio del general revolucionario Felipe Nieto y del deshonesto coronel federal Martínez.

Mendoza se casa con una joven de una familia empobrecida por la revolución, que acepta sumisa por orden paterna. En plena fiesta de bodas, la hacienda es asaltada por los zapatistas; Mendoza, a punto de ser fusilado junto con el coronel Martínez, se salva gracias a la intervención del general Nieto. Este hecho consolida la amistad entre el revolucionario y el hacendado, hasta crearse un verdadero efecto mutuo. Nieto ama en secreto a la joven Dolores, pero es demasiado fiel a la amistad con Mendoza para traicionarlo. Será el padrino de su hijo, a quien Mendoza bautiza con su nombre.

Pasa el tiempo y la guerra continúa en confusos avatares. Las tropas de Zapata combaten ahora con el gobierno constitucional de Venustiano Carranza en lucha enormemente desigual. Entre derrota y derrota, Nieto halla paz y descanso en el hogar de Mendoza, «en las nobleza de su amor inconfesado y en los juegos infantiles de su ahijado». Pero será traicionado por su amigo... Apurado por la ruina económica, Mendoza aceptará la proposición de un oficial carrancista para terminar con Nieto. Este cae en la tramapa y muere asesinado. Con el oro obtenido y el remordimiento intolerable de la traición, Mendoza abandona la hacienda con su mujer y su hijo a bordo de una carreta en una noche tormentosa.

No hay en el film ni una sola escena de combate. Fuentes no quiso describir la guerra civil en sus aspectos heroicos, legendarios o folklóricos, sino en sus repercusiones humanas. La revolución, como acota Aya-

---

[5] *Ibid.*

la, le interesa fundamentalmente como fenómeno político y social. Y la crisis moral que suscita la guerra se revela en la trágica sátira del hombre que no se compromete y termina traicionando al amigo. La alegoría, aquí, interpreta a la historia sin necesidad de recurrir a símbolos, sólo por alusiones.

A este profundo y notable film sucede, en 1935, *Vámonos con Pancho Villa,* otra reflexión inusual de la revolución como hecho de armas. La historia sigue a un grupo de campesinos que ante la opresión y la miseria deciden unirse a las huestes de Villa. Son bautizados por él como los «leones de San Pablo» y entre combates heroicos y marchas constantes van siendo diezmados. La muerte, en el alarde, el accidente o la enfermedad, es siempre un fenómeno sin heroísmo declamado. Y el film es en el fondo una antiepopeya, a la vez que describe una etapa en que la revolución va perdiendo su impulso inicial y se disgrega en el caudillismo y la lucha de facciones. «En el fondo—dice Ayala Blanco—a De Fuentes sólo le interesa lo esencial: cómo la revolución va a trastornar la vida de sus personajes sencillos. Si se pone tanto énfasis en la descripción del contexto se debe a que para De Fuentes, como para todo gran cineasta, cada lugar representa el universo de la perplejidad» [6].

*Vámonos con Pancho Villa,* escribió José de la Colina, empieza con la sencillez de un «corrido» y termina con la grandeza de una tragedia antigua. Es de hecho, una «prolongada meditación fúnebre», donde ofrendar la vida no contribuye a modificar las circunstancias sociales. Por eso es una epopeya antiheroica, sin ser negativa, y otra de sus originalidades es enfrentar el heroísmo «a la mexicana» de tantos huecos films posteriores.

Pero De Fuentes no se circunscribió al tema revolucionario que produjo estas obras maestras. También inició el progresivamente nefasto género de la comedia ranchera con *Allá en el Rancho Grande* (1936), aún espontánea y fresca, y con *El fantasma del convento* (1935) creó el antecedente más serio del cine de horror. Ayala resume con justeza la importancia de este viejo maestro: «La modernidad de sus mejores obras (las de los años treinta) deriva de un inesperado clasicismo. La inspiración del director se saciaba en dos aguas cuya nobleza ninguno de sus colegas había intupido en nuestro país. Sus búsquedas expresivas estaban vinculadas al movimiento general del cine y a la vez trataba de encontrar el tono justo de su nacionalidad.»

Otro director interesante, aunque en tono más limitado, fue Alejandro Galindo (1911), intuitivo explorador de la verba popular. Cronista exacto de lo cotidiano en films como *Una familia de tantas* (1948), buceador en los problemas de los humildes frente al éxito efímero *(Cam-*

[6] JORGE AYALA BLANCO, *op. cit.*

*peón sin corona,* 1946) o la expatriación explotada *(Espaldas mojadas,* 1953), Galindo se adscribe por sus resultados a la corriente neorrealista italiana contemporánea de sus mejores películas. Comparte el conocimiento de lo auténticamente popular, del lenguaje vernáculo, el cortorno social y el llamado al sentimiento de justicia del espectador a través de la ternura y el drama cotidiano. Afín sobre todo a De Sica. Sin ambiciones de análisis profundo, pero sin la demagogia populista desmesurada de un Ismael Rodríguez *(Nosotros los pobres,* 1947), Galindo escapa al artificio y la hipocresía del melodrama familiar mexicano.

## El «caso» Fernández-Figueroa

La enorme influencia de Emilio Fernández en la historia del cine mexicano, sus valores ciertos en algunas obras, corren parejos, en una perspectiva actual, con una perniciosa mistificación artística, cultural y social que entronca con ciertos defectos sempiternos del cine mexicano y otros que intensificó ambiguamente gracias a su indudable vigor expresivo, algo ingenuo y simplista.

*Flor silvestre* (1943), su primer gran film, es también su aproximación más directa y profunda a la dolorosa y mítica Revolución de 1910 contra el porfirismo, la implantación de un canon que antes sólo se había matizado en los films de De Fuentes y que permanece estilizado y empobrecido hasta la consciente demolición de *La soldadera,* de José Bolaños (1966). Esa generosa, fagocitada y tracionada revuelta popular, institucionalizada didácticamente por sucesivos regímenes, es el tema aún quemante de *Flor silvestre.* Aunque prólogo y epílogo advierten que de aquellos sacrificios turbulentos ha nacido el nuevo México (el viejo alibí de «esto ya no sucede aquí»), la narración violenta y cruda es más fuerte que sus esquemas. Se delinean en la historia (aunque con tintes melodramáticos incidentales), el panorama de la opresión feudal, la justicia de la rebelión popular, el conflicto generacional que opone al hijo del terrateniente que se pasa a la causa revolucionaria a través de un hecho individual: el rechazo paterno a un casamiento desigual. Tensión poética, justeza trágica, barbarie y pasión, aún no son desvirtuadas por el estiticismo pictórico de la imagen. A veces, verdadera grandeza.

Pero también aparecen arquetipos inamovibles y a la larga artificiosos. Héroes rudos y viriles, de una pieza, villanos feroces y mujeres dóciles y sufridas. Sublimación del folklore, con sus rostros adustos y sus palabras secas y violentas, paisajes agrestes y dilatados. Pero aún sopla un gran soplo épico, elemental y conciso.

Luego, sobreviene el clásico del cine mexicano, *María Candela-*

*ria* (1944), de reprecusión universal y desde entonces arquetipo del indigenismo puro frente a la vileza de los blancos «extranjeros». A la distancia, *María Candelaria* preserva su lirismo y su frescura en el dramático y romántico idilio de los jóvenes indios (desde entonces ya clásicos también los intérpretes, Dolores del Río y Pedro Armendáriz), condenados por la fatalidad. La fluidez sutil del relato ya anuncia, pero aún levemente, el hieratismo visual y el preciosismo fotográfico de obras posteriores del equipo.

Aparte de esta y otras famosas églogas indigenistas *(Maclovia,* la artificiosa *La perla);* las meditaciones sobre la violencia *(Pueblerina),* los melodramas de ciudad *(Las abandonadas, Salón México);* las alegorías erótico-tropicales *(La red);* hay una película característica de Fernández y Figueroa, *Río escondido* (1947), que revela muy bien sus virtudes, defectos e ideales. Esta epopeya campesina es, sumariamente, la historia de una joven maestra (María Félix), enviada por el propio presidente a un lejano y perdido pueblo para alfabetizar a sus infantes. Inevitable detalle melodramático, la maestra está enferma del corazón.

Ya al llegar, el débil corazón de Rosaura desfallece ante el árido camino que debe recorrer a pie hasta el pueblo. Un joven médico la encuentra providencialmente y la conmina a regresar. Pero nada retendrá el intrépido valor cívico y pedagógico de la maestra rural. Apenas llega a la polvorienta y fotogénica aldea, se enfrenta con el cacique de la misma, que azota a su caballo. Tras diversos enfrentamientos con aquél, Rosaura consigue habilitar la escuela (que se había convertido en caballeriza del cacique) y fustiga desde su púlpito didáctico la opresión del verdugo del pueblo. Una sequía precipita los acontecimientos: la única fuente que conserva agua es reservada por el caudillo para su consumo personal y de sus caballos. Los campesinos, al principio, recurren a la fe y organizan una procesión desde la iglesia para pedir la lluvia del cielo. Pero el drama se desata cuando un niño muere a balazos por intentar extraer agua del aljibe prohibido. El pueblo se reúne amenazadoramente en el velatorio y el caudillo, atemorizado y embriagado, en alarde de machismo, irrumpe en la escuela y trata de violar a Rosaura. Ella se defiende y lo acribilla a tiros. Pero en medio de la admiración y el cariño del pueblo, la maestra agoniza de su mal cardíaco. Tiene tiempo de oír la declaración del médico, recomendar la protección del niño adoptado («ese niño es México») y recibir las congratulaciones del gobierno central.

A la distancia, este melodrama épico-didáctico revela los ideales del autor: el nacionalismo, la lucha contra el salvajismo, la retórica verbal, la consagración de la imagen bella, exacerbada y el «terrorismo» fotogénico de Gabriel Figueroa.

El film es rígido y solemne en lo visual y lo verbal. Las imágenes compuestas por Figueroa son de un esteticismo desenfrenado y se bastan a sí mismas; todo está calculado en el hieratismo de las figuras y las angulaciones del paisaje, donde las nubes monumentales y las ramas del maguey dan matices de postal. Los personajes no hablan naturalmente; sus voces estentóreas se proyectan como expresiones de la raza y los conceptos del realizador. Con cierto ingenuo espíritu progresista, Fernández cree en la cultura, fustiga la violencia del pasado en el héroe positivo. Este primitivismo ideológico-cívico se presta a a retórica y el esquematismo a través de una lucha abstracta y estilizada. Una nota satírica de Carlos Monsiváis destruyó a *Río escondido* con una broma algo cruel, reduciéndola a cuento de hadas: la maestra milagrosa vence al dragón malo a golpes de alfabeto».

En suma, tras la vigorosa inspiración de sus primeros films, el equipo más célebre del cine mexicano artístico fue decayendo en el manierismo. Pero sucedió algo peor: sus defectos fueron elevados por seguidores mediocres en regla: folklorismo exacerbado, retórica, progresismo paternalista y alejado de la realidad.

## Géneros, arquetipos, excepciones

Hemos dicho ya que el cine mexicano afirmó géneros definidos y los multiplicó hasta el agotamiento. La comedia ranchera (con los inevitables Jorge Negrete y Pedro Infante), especie de pariente pobre del *western* californiano, se convirtió desde muy temprano en el más popular y taquillero producto de exportación. Pese a esas similitudes y a los antecedentes indirectos (el sainete madrileño, la zarzuela y hasta los dramas románticos), que abonan la escasa imaginación de los argumentistas, este género adquiere rasgos y convenciones propias que lo hacen genuinamente nacional.

Suele ser regionalista *(Ay Jalisco no te rajes, Guadalajara pues, Sólo Veracruz es bello)*, intemporal y sin conflictos. Los equívocos graciosos, los alardes de machismo, los pasajes cantados, adoban tramas simples donde la irrealidad es norma, donde amos y «peones» armonizan sin rozar nunca conflictos sociales.

Obras como *Los tres García* (1946) y *Dos tipos de cuidado* (1952), ambas de Ismael Rodríguez, son representativas y quizá las más características del género ranchero, las mejores también. El vivaz y populachero Rodríguez consigue dar agradable entretenimiento al vertiginoso enredo de tres hermanos que cortejan a la misma mujer. *Dos tipos de cuidado* es, según la crítica mexicana actual, la mejor del género y

reúne a los dos astros máximos del mismo: Jorge Negrete y Pedro Infante. La amistad y la oposición entre ambos que surge por cruzadas relaciones amorosas es el núcleo de una trama plagada de situaciones cómicas y picarescas.

El melodrama, en sus infinitas ramificaciones (desde la presentación artística de Fernández al engendro increíble), reinó siempre en la producción mexicana. Ya sea en sus versiones familiares o rurales, ciudadanas o históricas. El tema de la prostitución es otro de sus pilares, llevado a los límites de la hipocresía y el convencionalismo, a veces delirante. El repertorio suele comenzar con la joven ingenua y pobre que es seducida y cae en el vicio; pero en una etapa posterior aparecen las vampiresas devoradoras y crueles. Nunca se ahonda en el problema, se lo evade y contamina con escabrosidades animadas por cabarets con música tropical y un final aleccionador: muerte de la madre (o de la prostitua misma) arrepintiéndose de sus pecados.

Una estrella del género, Ninón Sevilla, cantada por críticos europeos surrealistas y hasta por Trufaut, es la apoteosis de este erotismo vergonzante (la censura vetaba desnudos y escenas de cama) que llega a extremos *kitsh* sorprendentes. Bastaría narrar el argumento de uno de sus films *(Aventurera,* 1949), dirigido por Alberto Gout, para dar una idea aproximada de su humor involuntario. La trama comienza en un armónico medio familiar chihahuense (entorno de la burguesía más tradicional). Elena (Ninón Sevilla) va a su clase de baile luego de almorzar con sus padres.

Al regresar temprano, halla a su madre besando a un amigo de familia. Huye despavorida y cuando retorna, un tiro la sobresalta. Y halla a su padre suicidado con una nota en la mano, donde su esposa le informa que se va con el hombre que quiere. Pasado el luto, Elena despide a sus servientes, vende la casa y se va a Cuidad Juárez, «cuna de la corrupción fronteriza». Intenta trabajar, pero siempre hay un patrón libidinoso que trata de abusar. Tras estos rapidísimos episodios de introducción se pasa a una acción ceñida y truculenta. Elena se cruza con un viejo conocido, Lucio *El Guapo*. Celebran el encuentro en un ínfimo cabaret y la muchacha se embriaga, sin darse cuenta. Desde una reja disimulada vigila el antro Rosaura, la infame regenta del lugar, para la cual Lucio trabaja como tratante de blancas. Este las presenta con el pretexto de conseguir un puesto de secretaria para Elena. Rosaura la lleva a descansar a una habitación contigua a la oficina y Lucio exige doble paga porque la muchacha sabe bailar.

Elena se narcotiza con un té y la cámara retrocede púdicamente cuando el primer cliente se acerca al lecho donde duerme. Al día siguiente, con el vestido desgarrado y un ataque de histeria, Elena se presenta a

Rosaura, que le explica fríamente la situación: «El que entra a este negocio no sale nunca.» Un criado-guardaespaldas, tullido y mudo la amenaza y Elena aprende la lección.

Pasa el tiempo (en seguida) y Elena sufre una metamorfosis radical. triunfa como bailarina interpretando en el cabaret *En un mercado persa.* También se ha convertido en una fiera que a la menor provocación ataca a sus compañeras. Una noche, ve en una mesa al ex amante de su madre y le rompe una botella en la cabeza. Rosaura ordena a su guardia tullido que la castigue, pero Lucio (que está de visita) la defiende y golpea al «Rengo». Rosaura jura vengarse, mientras Lucio se lleva a Elena. Pero esta unión dura poco. La pandilla planea un atraco dirigido por Lucio, y uno de sus cómplices, humillado, lo denuncia por intermedio de Rosaura. Elena huye y triunfa bailando en locales de la capital. Es una celebridad interpretando sambas con un sombrero de plátanos y otras frutas tropicales en su sucinto atuendo.

Pero esto aún no se acaba. El delator de la pandilla la sigue y trata de extorsionarla. Para evitar el peligro, Elena acepta la proposición matrimonial de Mario, un joven abogado de Jalisco. Este le lleva a conocer a su madre en Guadalajara, distinguida matrona es estirpe posporfiriana. Sorpresa: ¡la distinguida viuda no es otra que Rosaura!, que en Ciudad Juárez lleva una doble vida oculta. Así, la película entra en su tercera etapa, sardónica hasta el sadismo. Para mantener el secreto ante su familia, la cruel proxeneta se doblega al casamiento y soporta las vejaciones de su nuera. Esta la escarnece bailando salazmente en la noche de bodas, mientras los escandalizados invitados se retiran; coqueteará luego con su cuñado adolescente. Rosaura, luego de intentar estrangularla (su hijo las separa), vuelve a Ciudad Juárez. La desmesura aumenta hasta la pesadilla: Elena también va a esa ciudad, pues su adúltera madre agoniza en un hospital y la joven quiere estar allí para negarle el perdón que le suplica antes de morir.

Rosaura se entera de la presencia de su enemiga y envía al Rengo para que la elimine. Pero éste, viéndola dormir por una ventana, se enamora de ella y ante su mirada aterrorizada acaricia sensualmente una prenda íntima bordada. Convertido en su vasallo, el Rengo busca al soplón de Lucio para matarlo. Pero éste escapa por una cornisa y se estrella en el vacío.

Entre tanto, el esposo se entera por los periódicos del debut de Elena como bailarina en Ciudad Juárez y va en su busca. Luego de verla danzar a los sones de *Arrímate, cariñito,* la increpa por su conducta, en el camerino. Por única respuesta, Elena lo lleva al cabaret de Rosaura con su burdel anexo: «Ahí tienes, todo Juárez la conoce, pero sólo tú y yo sabemos quién es.» Y lo deja con su madre. Mientras tanto, su anti-

guio amante Lucio, que ha huido de la cárcel, espera a Elena en su hotel y quiere obligarla a cruzar con él la frontera de Estados Unidos. Le ordena que despida al Rengo y se esconde cuando llega el atribulado Mario, el marido. Lo desmaya de un golpe y se lleva a Elena por la fuerza. A mitad de camino, ella le suplica que la deje ir a cambio de sus joyas. El accede aparentemente, pero apenas Elena se aleja le apunta con su su pistola El Rengo, escondido en la sombra de la esquina, se anticipa y le clava al traidor un cuchillo en la espalda. Sin inmutarse, Elena corre hacia el *happy end* y junto a Mario se alejan de las tinieblas del sórdido suburbio.

Valía la pena extenderse en este relato de la historia... *Aventurera* es algo más que un melodrama exagerado, delirante, con elementos *camp*. Porque sus convenciones son retorcidas a tal extremo que se vuelven como una serpiente contra el sistema que las ha engendrado. Los extremos se tocan. Sin dejar la truculencia y la vulgaridad, el film evita los finales hipócritamente moralistas y llega a intensificar la bajeza hasta la irrisión. Emilio García Riera la ha calificado de «revuelta moral». Es exacto. La cobertura de este género, que se envuelve con falsas admoniciones morales, desaparece. No hay personajes compensatorios, nadie se redime. La prostituta es vengativa y triunfa. Todos los males y los sadismos prosiguen su camino, no hay castigo para el crimen. Puede pensarse que este sarcasmo enorme se debe menos al rutinario director Gout (un emigrado español) que a su argumentista, Alvaro Custodio, otro español, un escritor culto y sensible que dejó aquí, mordazmente, la impronta de su personalidad escéptica y violenta. Custodio, además, es uno de los padres de la crítica de cine mexicano [7].

En esta breve reseña hemos querido, esta vez, referirnos así a aspectos menos conocidos o desdeñados del cine mexicano. Porque la historia de sus recientes intentos de mejorar su calidad, el no resuelto dilema entre la producción comercializada y banal y los nuevos realizadores, no siempre acertados en sus proposiciones, es una etapa aún por resolver. Habría así que recordar someramente otros géneros insólitos del cine azteca: el horror, que alcanza curiosas resonancias localistas y macabras junto a los tradicionales espectros europeos; el humor negro (tan brillantemente ilustrado por Buñuel), y que tiene otro film extraño, extremista y desmesurado: *El esqueleto de la señora Morales,* de Rogelio González, con guión de Alcoriza (1958). Es importante porque traspasando su *humour* de origen británico alcanza una feroz demolición de las nociones de familia, respetabilidad y moral pacata que el melodrama mexicano siempre vistió con hipócrito fariseísmo. El escarnio,

[7] Debemos la mayor parte de la información sobre este film al excelente libro de J. Ayala Blanco ya citado.

la ironía sobre los tabúes sexuales y el anticlericalismo son otras de sus características insólitas.

Ya hemos citado brevemente la importancia de Luis Alcoriza en el tratamiento serio y maduro de temas que el cine mexicano había minimizado o encubierto; especialmente la relación con el indio, en su admirable *Tarahumara* (1964). *Mecánica nacional* (1973) es otro de sus interesantes films recientes.

En cuanto al laborioso camino de los jóvenes, cabe mencionar de nuevo al ya veterano Arturo Ripstein (*El castillo de la pureza* es uno de sus mejores intentos), y entre los que siguen el arduo estilo documental, a Paul Leduc. Pero éste, como otros realizadores inconformistas, se halla prácticamente fuera de los canales de la producción industrial. Por fin, según los últimos datos acerca de la actividad, parecería que pese a algunos talentos y aciertos aislados, el cine mexicano aún no ha hallado salida a sus contradicciones de siempre, a las dramáticas oposiciones entre la expansión, la libertad creadora y el rigor. Es quizá, como en otros países latinoamericanos, un problema que excede el marco estricto de la cinematografía.—*JOSE AGUSTIN MAHIEU (Tres Cruces, 7, 1.º MADRID-13).*

## CURROS ENRIQUEZ, POETA DE UNA TIERRA OLVIDADA

La aparición de la *Obra poética completa* de Manuel Curros Enríquez [1], en edición bilingüe, debe saludarse con verdadero alborozo, ya que trae a la actualidad literaria española una gran figura que debería ocupar un lugar de auténtica entidad poética, y aun política, dentro de nuestras letras. Poeta gallego y galleguista, Curros es una de las más poderosas y originales voces líricas de todo el siglo XIX peninsular. Y si su poesía ha alcanzado en tierras galaicas una gran difusión—sólo superada a nivel popular por la de la gran Rosalía—, en el resto de España ha sido una figura mal conocida, cuando no completamente ignorada. La lectura de buena parte de su corpus poético tiene hoy una vigencia incuestionable y su singularidad—su moverse como a caballo entre la ternura y el desgarramiento, el sentimentalismo y la crítica ácida y feroz—se nos aparece con una fuerza de insoslayable trascendencia poética.

Curros Enríquez representa, en no pequeña medida, al hombre ga-

[1] Editora Nacional. *Madrid*, 1977.

llego, con su azarosa vida, la emigración a América, la lucha contra el absolutismo político y eclesiástico o la denuncia del caciquismo. Curros tuvo una lucidez increíble para su tiempo y su evolución ideológica, personal, política y religiosa, es decir, su evolución humana, puede rastrearse, seguirse e incluso estudiarse a través de su producción literaria.

Fue un poeta perseguido no sólo por sus ideas liberales, sino, además, porque fue capaz de difundir esas ideas a través de su poesía consiguiendo—¿cuántos poetas pueden vanagloriarse de ello?—que ésta llegase al pueblo, y que el pueblo—el pueblo atrasado, explotado y analfabeto de Galicia—las repitiese y recitase de memoria.

## La ideología de Curros Enríquez

Curros procedía de la pequeña burguesía gallega. Hijo de un escribano real, católico a ultranza, carlista y de carácter duro, había de chocar con su padre hasta el extremo de abandonar su casa en la adolescencia huyendo de las iras religiosas y políticas—y no menos de las palizas—de su progenitor. La madre, por el contrario, fue adorada por el escritor, quien le dedicó alguno de sus poemas y constituyó un refugio en los momentos amarguísimos de sus relaciones familiares [2]. Curros se rebela en seguida contra la educación que recibe, educación católica y fanática, contra la que más tarde apuntará algunos de sus más acerados dardos. Es republicano, demócrata y liberal y forma parte de los intelectuales del movimiento galleguista, movimiento que ve en el liberalismo una solución a los seculares males de Galicia. No puede hablarse—en sentido estricto—de una conciencia nacionalista gallega [3], sino que Curros pretende una europeización de toda España situándola al mismo nivel que las democracias europeas. No olvidemos que el poeta, nacido en 1851, se educa en unos momentos de transición, en los que la burguesía está ya en vías de consolidarse frente al Antiguo Régimen. El poeta gallego es en realidad un internacionalista que cree en la igualdad de todos los hombres, aunque más tarde matizará esta postura con una vuelta de sus intereses políticos y humanos hacia los problemas específicos de su tierra. Su creencia en el sistema económico capitalista—Curros sintió desde joven gran admiración por los pueblos con sistemas democráticos burgueses—se vio sustancialmente modificada en el último período de su

[2] Sobre la vida de Curros Enríquez puede consultarse la excelente biografía escrita por C. E. Ferreiro contenida en el volumen dedicado al gran escritor gallego en la colección «Los Poetas», Ediciones Júcar, Madrid, 1973.

[3] Sobre este tema puede consultarse el muy interesante estudio de Francisco Rodríguez: *A evolución ideolóxica de M. Curros Enríquez*, Illa Nova, Galaxia, Vigo, 1972, en el que se analiza el papel de la pequeña burguesía gallega en los comienzos de una conciencia pre-nacional y la importancia de los condicionamientos sociales y económicos de Galicia que hace que sus intelectuales tengan una conciencia típica de los pueblos colonizados.

vida por su denuncia del imperialismo al comprobar, a través de su propia experiencia, el papel desempeñado por los Estados Unidos en Cuba y comprender el verdadero interés de la gran potencia en sus «ayudas» a las antiguas colonias, lo que le llevó a escribir virulentos artículos contra la política imperialista norteamericana.

### Aires da miña terra

Es la obra más popular y más tierna y directa de Curros. La componen treinta y seis poemas, según la edición definitiva de 1886, aunque la primera aparición de la obra data de 1880 con sólo veinte poemas.

La realidad gallega y el conformismo del poeta están palpitantes en estos versos que fueron duramente atacados por los críticos del momento para quienes una poesía comprometida, luchadora y con ideas no era poesía. En 1880, tras su primera edición, Curros fue procesado y excomulgado por el obispo de Orense, que acusaba al poeta de atacar varios dogmas de la religión católica. La Iglesia, que en Galicia ejercía una verdadera dictadura teocrática, se vio sorprendida por la audacia de algunos poemas que se atrevían a atacarla de manera directa. La reacción de la jerarquía—exagerada a todas luces—fue más de rabia que de preocupación por la pureza dogmática. El mismo día en que fue excomulgado, Curros se paseó vestido de punta en blanco por la Alameda de Orense a la hora de la salida de la misa mayor.

*Aires da miña terra* es un libro muy heterogéneo, tanto por su temática como por su realización y su valor poético, aunque haya un hilo común que va uniendo los diferentes poemas y le otorgue una unidad superior: Galicia. Encontramos aquí leyendas populares, como «A virxe do cristal»—influida por las leyendas de Zorrilla—, que narra una historia ingenua y terrible en la que el amor, la religión, la venganza, el sexo y la muerte se entremezclan en versos de desigual calidad; poemas de feroz crítica religiosa, como el demoledor soneto a San Ignacio de Loyola; poemas sentimentales en los que palpita la denuncia social, como la hermosísima «Cántiga», en el que de nuevo el amor y la muerte son cantados por el poeta, esta vez con el telón inexorable de la emigración; poemas denunciadores de las injusticias cometidas contra el pueblo gallego—¡que aún perdura!—y en los que la voz de Curros, lastimada y noble, se eleva con singular vitalidad, como en «¡Grebar as liras!» o «A emigración». Es muy típico de la actitud progresista de nuestro poeta el poema titulado «Na chegada a Ourense da primeira locomotora», que fue en su momento un poema revolucionario y de enorme originalidad. Pero tal vez el poema más significativo de *Aires*

*da miña terra* sea «No convento», en el que la actitud crítica social, política y religiosa está teñida de un humor muy galaico, corrosivo y personal:

*¡Abridme esas portas! Eu aspiro*
*da irexa no retiro*
*a perfeución católica romana;*
*fincareime ante os santos reverente,*
*e logo, suavemente,*
*levareime o copón baixo a sotana.*

La diversidad temática, de versificación y estilística, pero siempre con un lenguaje poético asequible, otorgan a estos «Aires» un perdurable frescor arrancado con amor y con inteligencia de esa Galicia singular y apasionante, siempre olvidada y casi nunca comprendida.

### O DIVINO SAINETE

«El más importante monumento de la literatura gallega de todos los tiempos», dice Celso Emilio Ferreiro de *O divino sainete.* Afirmación que nos parece exagerada, pero que puede indicar la importancia que en el ámbito galaico ocupa este larguísimo poema burlesco. Se trata, como indica el título elegido, de una especie de imitación de la *Divina comedia* de Dante, escrita en una introducción y ocho cantos, siempre con la misma estrofa, la triada (que consta de tres versos octosílabos que riman primero con tercero, quedando el segundo libre). Ya en su introducción, el poeta nos dice cuál es su propósito dirigiéndose a sus propios versos:

*Ladrade, mordede, ride*
*onde haxa virtú, bicade*
*onde haxa vicio, feride.*

El tema de *El divino sainete* es muy sencillo. El autor, sintiéndose arrepentido de sus múltiples pecados, decide ir a Roma en peregrinación para lavar sus culpas y alcanzar el perdón papal. Esta peregrinación se hace en el tren de los siete pecados, en cuyos vagones va conociendo a multitud de viajeros que sirven al poeta para sus ironías, sarcasmos y afiladísimos juicios contra la sociedad de su tiempo. Durante el viaje es acompañado de su amigo el escritor Francisco Añón, que hace las veces de Virgilio. Es evidente que Curros tenía una prodigiosa capacidad de los recursos expresivos del gallego, a pesar de que éste no sea muy puro y esté teñido—desgraciadamente—de castellanismos [4]. Su ac-

[4] Sobre el tema puede consultarse el estudio de RICARDO CARBALLO CALERO en su *Historia da Literatura Galega Contemporánea*, págs. 378-384, Galaxia, Vigo, 1963, aun cuando sea algo superficial y no excesivamente científico. También Carlos Casares ha dedicado algunas páginas de indudable interés al uso de la lengua en Curros Enríquez. Cfr. su edición crítica de *Aires da miña terra*, Galaxia, Vigo, 1975.

titud emparenta decididamente el poema con los «Cancioneiros» medievales galaico-portugueses de «escarnio y maldecir», a pesar de que no los conoció nuestro autor. Esta vinculación se extiende incluso a la procacidad que el lenguaje alcanza en ocasiones y que escandalizó a las timoratas conciencias de muchos de sus contemporáneos. El ataque a la Iglesia católica, iniciado en su libro anterior, se hace aquí de una sangrante mordacidad, lo que le valió todo tipo de calificativos de las autoridades eclesiásticas. El poeta, al llegar a Roma se queda deslumbrado por el esplendor papal. La identidad Iglesia-dinero es patente; hasta la misma hostia que el Papa sostiene en sus manos es una moneda:

*O papa, nesto, vestido*
*de albos tisúes e brocados*
*de ouro e de pedras cinguido*
*alzou con pulso seguro*
*a bostia, que a min de loxe*
*somellóume un peso-duro.*

El Santo Padre es el guardián de los inmensos tesoros arrebatados a los pobres durante diecinueve siglos, lo cual hace que el poeta recrimine a León XIII su actitud de traición a los verdaderos y humildes principios cristianos. El Papa, conmovido, pide perdón y anuncia su deseo de abandonar todas las pompas y poderes terrenales para vivir tan sólo de la caridad. El poeta y su inseparable Añón retornan a Galicia.

La lacónica conversación final entre los amigos es suficientemente expresiva del término del sainete:

*—¿Dudas dos votos formales*
*do Papa? —¡Nunca se compren*
*os programas liberales!*

*El divino sainete,* pese a sus prohibiciones, gozó de amplia popularidad. Es bien cierto que el poema es a veces de una ingenuidad muy primitiva y que la homogeneidad estrófica le confiere cierta monotonía, pero, pese a estos defectos, la fuerza expresiva de sus trazos vigorosos y los hallazgos verbales hacen del sainete una obra de singular atractivo. Por desgracia, el poema pierde mucho al ser vertido al castellano de modo más o menos literal [5]. Creemos merecería la pena intentar una traducción que captase, plasmase y, en suma, ofreciese en español una

[5] Celso Emilio Ferreiro se limita en la edición de Editora Nacional a una traducción literal. En el prólogo el autor de *Longa noite de pedra* nos dice: «Aconsejo al lector el esfuerzo de seguir el texto original hasta donde le sea posible sirviéndose de la versión castellana solamente como una especie de guía sinóptica que en algún caso le permita entender el sentido exacto de la palabra o de la frase no captada.» A esto se podría contestar diciendo que para una traducción literal no necesitábamos a un Celso Emilio Ferreiro. Creo que su nombre en la portada del libro no está de esta manera justificado. A un poeta de la categoría de Ferreiro hay que exigirle algo más que «salir del paso» con una traducción como la que nos ofrece.

entidad poética semejante al original gallego. Aun así, la lectura de *El divino sainete* es una experiencia interesante y en algunos momentos incluso fascinante.

POEMAS SUELTOS

Además de los dos libros señalados, la obra poética de Curros Enríquez contiene una serie de composiciones—exactamente catorce—entre las que se encuentran algunas de sus más hondas y hermosas páginas. Los poemas son de muy diversa índole y extensión, habiendo sido escritos entre 1844-1885 (el muy breve dedicado a Rosalía de Castro) y 1907, poco antes de su muerte en La Habana. La vida amarga del escritor, su queja de la incomprensión de su propio medio, hace que la vibración poética de esta última etapa esté teñida de un dolor personal que hasta ahora no habíamos podido encontrar. Galicia es, por una parte, un pueblo oprimido, pobre y obligado a la emigración, como si fuese un nuevo pueblo de Israel; por otra, Galicia es como una madrastra que dejase a sus propios hijos para dar vestido a los ajenos. El principal cambio estriba en el «tono», mucho menos festivo, mucho más doloroso, de estos poemas:

*¡Afóganme as bágoas!, que non e pra menos*
*ver aquí o meu pobo, ¡pobo de Israel!,*
*porque como el cruza desertos estenos*
*porque como el ceiba deloridos trenos,*
*porque como el sofre, porque é bon con el.*

La sátira ha dejado paso al ataque político despiadado y sin sonrisa; la violencia y la sangre parecen ser las únicas respuestas posibles a la problemática gallega [6]. Tal es el caso del espléndido soneto «A fauce do abó»; el abuelo afila la hoz que entrega al nieto porque éste tiene que reemplazarlo en la tarea. Por otra parte, Curros alcanza a expresar ahora

[6] El aspecto de Curros Enríquez revolucionario ha sido tratado por Jesús Alonso Montero dentro de las páginas dedicadas al poeta en su libro *Realismo y conciencia crítica en la literatura gallega*, Ciencia Nueva, Madrid, 1968, págs. 87-143. En el apartado que el autor titula «Los condenados de la tierra» se estudian, un poco apresuradamente acaso por las características del libro no dedicado al poeta en exclusiva, las vinculaciones y pensamiento político del poeta y su rechazo del socialismo. La obra de Curros es una defensa de los campesinos—ignora lógicamente al obrero de ciudad que apenas existía en la Galicia de su tiempo—auténticos condenados de la tierra, obligados a trabajar un tierra que no es suya para un señor con todos los caracteres feudales, aun a pesar de vivir en la segunda mitad del siglo XIX. La lucha del campesino—y la de Curros en su poesía, que la refleja—es la de conseguir una propiedad privada de tierra para no depender del amo. La izquierda ha reivindicado a Curros como «su» poeta, el poeta revolucionario de la redención del labriego, pero Curros era demasiado realista y utópico, por eso no fue revolucionario. Cfr. *ob. cit.*, págs. 107-109. Aunque enfocado desde otro ángulo, Francisco Rodríguez llega a la misma conclusión en su ya comentado libro sobre el poeta. De todos modos es evidente que, si no por completo, y más de manera intuitiva que meditada o sostenida por una ideología, existen ciertos rasgos de poeta revolucionario como los que asoman en el soneto arriba mencionado.

sus sentimientos interiores, sus confesiones de hombre, sus desengaños y sus frustraciones. El mismo se pregunta: ¿quién soy yo? Y se responde:

*E... ¿quén sou eu? Un poeta*
*ou, como quen di, un paxaro*
*a quen tallaron o bico*
*cando empezaba o seu canto;*
*e que, dende aquela, mudo,*
*dos patrios eidos xotando*
*por longas terras e mares*
*arrastra as áas sangrando.*

Pero pese a este indudable avance de lo individual sobre lo colectivo—en el sentido de la obra última de Rosalía de Castro—, Curros sigue cantando el ser de Galicia y los gallegos. Podríamos hablar de un equilibrio entre la poesía que tiene al propio escritor como protagonista —en este aspecto, el largo poema «A espina» sería representativo—y la que tiene a los gallegos como colectividad, del que el gran poema titulado «Na apertura do centro galego» sería espléndida muestra. La voz de Curros se asemeja aquí a la del otro maestro de la poesía gallega del siglo XIX: Eduardo Pondal. Si los pueblos sin historia la inventan—y de ahí los tonos heroicos celtas de héroes y leyendas de dudosa imbricación en la historia de Galicia que aparecen en los poemas de Pondal—, Curros recurre a la Roma clásica y, sobre todo, a Grecia como paralelas de Galicia. Incluso llega a cantar el origen celta y galaico de los héroes de la *Ilíada,* descendientes de navegantes que llegaron hasta las costas del Egeo. La antigua y mítica grandeza gallega se ve reducida ahora a la miseria y el hambre, que sólo se superará con la unión de todos los gallegos en la construcción de una nueva patria.

Pero no nos debemos engañar por estas necesidades expresivas de imaginadas grandezas. El Curros Enríquez poeta vuelve pronto sus ojos, menos engañadores, pero más certeros, a la realidad miserable de una tierra olvidada.

El poema, el muy hermoso y sentido poema, a Rosalía en su tumba es resumen, en su amarga visión, de la Galicia sometida y ultrajada y de un futuro incierto y posiblemente destructor:

*Tanto do noso tempo a xente esquiva*
*as patrias glorias burla; escarnece:*
*¡xeneración de mánceres cativa*
*que hastra o pai que a enxendrara desconece!*

*Mais dorme, Rosalía, mentras tanto*
*nas almas míngoa a fe i a duda medra.*
*¡Quén sabe si, deste recinto santo,*
*non quedará mañá pedra con pedra!*

*¡Quén sabe si esta tumba, nese día,*
*chegará a ser, tras bélicas empresas,*
*taboleiro de yankee mercería*
*ou pesebre de bestas xaponesas!*

Si no podemos afirmar que nuestro poeta alcance la profundidad y la belleza de la obra de Rosalía, ni la tonalidad heroica y mucho más perfecta de Pondal, sí, en cambio, podemos decir que sus cantos reflejan una tierra singular, Galicia, con una certidumbre incontestable. Curros escribe con su Galicia como obsesión y como fuente, y esa Galicia, que tan olvidada sigue estando, aparece a nuestros ojos melancólica, dura y terrible, con una fuerza que, por desgracia, no ha perdido gran parte de su desoladora existencia. A pesar de las deficiencias técnicas, de la falta de pulimento y de la reiteración, la poesía de Curros sigue viva porque fue escrita con verdad y dolor, con apasionamiento y con un amor violento y desesperado. Curros Enríquez sigue siendo el poeta de una tierra olvidada:

*e do tempo acordándome en que vivo*
*vendo cómo se acaba o noso xenio,*
*como desaparece a nosa raza*
*baixo unha codia de ferruxe e esterco*
*cantéi... i a estrofa do meu canto, acesa,*
*cal saída das forxas dun ferreiro,*
*prendéu nas carnes, abrasóu as almas,*
*ganoume aldraxes, puxo en todos medo.*
*Pronto calei... Cantara a libertade,*
*o troballo, o deber... ¡Non me entenderon*
*e a pedradas botáronme do adro*
*e dende entón da patria ando estranxeiro!*

*CARLOS RUIZ SILVA (Joaquín Costa, 51. MADRID-6).*

## EL ENSAYO EN EL PERU, 1950-1975

Sólo la gentileza de Manuel Alvar, al invitarme resignadamente a dictar esta charla (sin duda, por mi condición de consejero cultural de la Embajada peruana, además de por la ausencia momentánea aquí de un experto sobre el tema), es responsable de que yo me refiera al ensayo en el Perú en los últimos veinticinco años *.

Pero todavía he de fijar aún más mi campo de acción. Para Guillermo Díaz Plaja, el ensayo es un excelente fruto del humanismo europeo, que

* Esta conferencia fue dictada en el Curso de Filología Hispánica de Málaga de 1975.

«desde Montaigne acá tiene la rigurosa condición de aproximar los temas en que se ocupa, no sólo porque los relaciona con nuestro tiempo, sino porque los polariza en el yo pensante del escritor». El mismo crítico añade que el ensayo «personaliza» siempre el fenómeno cultural, que el ensayo es «un síntoma inequívoco de madurez por surgir cuando la etapa de adquisición de noticias da paso a una elaboración personal de ellas» y, en fin, que no debemos confundir el ensayo con la investigación, esto es, ni con una tesis doctoral ni con un tratado científico, ya que el ensayista es «un divagador arbitrario sobre un tema escogido» y que, «sin quedarse en ningún juego superficial de ideas, se mueve exactamente en la mitad exacta del camino que va desde el área glosa ('glosa' en el sentido epigramático d'orsiano) a la maciza tesis doctoral».

Ojalá se dieran en cada caso, en cada pueblo y en cada cultura las condiciones que señala este buen conocedor del ensayo. Respecto al Perú, país joven en cuanto al ámbito de la cultura en lengua española, no sólo es indudable que por su evolución histórica distinta y por las limitaciones de su vida intelectual exhibe muy pocos escritores de quienes pueda decirse que en ellos la etapa de adquisición de noticias haya dado paso a una elaboración personal, sino que a la hora de preguntar por nuestros ensayistas solemos recordar con orgullo a autores de tesis doctorales y de monografías universitarias (donde lo único personal se da en la página final de «conclusiones») o a cultores de discursos académicos, a los que somos tan proclives, y aun de artículos periodísticos, forma que originalmente han usado no pocos de nuestros «ensayistas». Así, ¿a quién ha de extrañarle que yo mencione, páginas adelante, a varios ensayistas inauténticos, pero valiosos en la historia intelectual del país?

En efecto, de modo firme y directo, el ensayo se conecta con la historia de las ideas. El Perú de la década de los cincuenta, viviendo bajo la dictadura odriísta, es un heredero directo y entristecido de lo que pudo suceder si el régimen de Bustamante y Rivero no hubiera sido depuesto por el cuartelazo de 1948, encabezado por Odría. Tres años antes, en 1945, había concluido una guerra que por algo se llamó mundial, ya que incluso países pequeños y lejanos, como el Perú, participaron económica e ideológicamente en ella. Esa guerra y su saludable término, que coincidió favorablemente con la conclusión del gobierno de Manuel Prado y con el llamado a unas elecciones que tenían que ser, por fuerza de la historia, más libres que nunca, permitieron que se abriesen ventanas políticas y culturales en el país, por donde entraron numerosos peruanos exiliados, así como nuevas ideas y nuevos libros, con las últimas corrientes filosóficas, científicas y artísticas de Europa y Estados Unidos. Hasta se habló de relaciones con todos los pueblos

de la tierra, lo que significaba, por fin, cancelar la proscripción del mundo socialista.

La tendencia ideológica que más adeptos ganó fue, sin duda, la existencialista: primero en sus versiones literarias, luego estrictamente filosóficas. No recuerdo haber visto jamás tanto público en una conferencia dictada en Lima, como cuando Francisco Miró Quesada hablaba por entonces sobre Sartre. *Puerta cerrada* fue todo un acontecimiento en el lánguido teatro limeño, al que siguieron los éxitos de *Malentendido* y, sobre todo, de *Calígula,* de Camus; *Las memorias de una joven formal,* de Simone de Beauvoir, aparecía por capítulos, diariamente y con dibujos, como un folletín, en *El Comercio,* y Alberto Wagner de Reyna continuaba sus meditaciones sobre Heidegger, iniciadas tempranamente desde 1938, hecho que lo convierte en un introductor del existencialismo en América latina.

Mientras el mundillo literario despertaba con la llegada del exterior de desconocidos libros de egregios connacionales, como Vallejo y Ciro Alegría, y se sorprendía con la infinita riqueza de obras (para nosotros novísimas) de Joyce, Kafka, Proust, de la novela norteamericana y de la penúltima poesía española (Lorca, Hernández, Salinas), los estudiosos de filosofía, tras analizar y enriquecer el vitalismo bergsoniano de los cuarenta (a través de Mariano Ibérico), se entregaban con entusiasmo a la fenomenología. Así, los nombres de Husserl, Hartmann y Scheler presiden las primeras monografías y tesis que publica la recién fundada Sociedad Peruana de Filosofía, y Francisco Miró Quesada es el primer expositor en español de los principios y evolución del movimiento fenomenológico.

Cuando cae Bustamante y Rivero, este inquieto quehacer cultural entra en el oscuro túnel de los ocho años. Pero si la luz se filtra apenas desde fuera, aquí dentro es creada por el entrechocar de las piedras negras que deja todo oscurantismo. En 1951, plausibles historiadores, como Raúl Porras Barrenechea, Jorge Basadre, Luis E. Valcárcel y otros más jóvenes que ellos organizan un certamen peruanista mundial, que celebra el IV Centenario de la Fundación de San Marcos, la más antigua Universidad de América. De todas partes llegan pensadores cuyo talento se había dedicado a desbrozar e iluminar temas peruanos. Nunca antes los alumnos universitarios de entonces habíamos visto tal despliegue de historiadores, filósofos, sociólogos y arqueólogos, si bien, por desgracia, faltaban en la lista literatos y artistas. Todos esos extranjeros tenían en gran estima a sus colegas peruanos. Y si después de aquel alivio momentáneo, el ochenio volvió a sofocar con su aire viciado, los intelectuales, en una encomiable reacción, forjaron su propio entorno cultural, de modo difícil, pero efectivo. No en vano de esos años duros y secos han brotado

buenas promociones de escritores, como una verdadera oposición intelectual, mientras que la oposición política buscaba también sus cauces: el Apra se reorganizaba luego de un conato de división interna y surgían nuevos partidos con ideologías aplicadas o propias: el Demócrata Cristiano (1956), el de Acción Popular (1956) y el Social Progresista (1956), con vistas a las nuevas elecciones. A tal punto predominaba la convicción de que una sólida formación humanística y filosófica era útil para llevar adelante una tarea política seria, que en torno a cada partido se alinearon escritores e investigadores.

Los focos de investigación y divulgación de conocimientos seguían siendo las universidades, conforme se sucedían el régimen de la «convivencia» (1956-1962), que a pesar de sus yerros pro-oligárquicos legalizó a sectores ciudadanos proscritos, el inestable gobierno de la alianza Acción Popular-Democracia Cristiana (1963-1968), que vive la pugna institucional entre el poder ejecutivo y el legislativo, y conforme advenía una desusada revolución encabezada por las fuerzas armadas, que ya no eran más defensoras del poder tradicional (de 1968 en adelante).

En San Marcos, a comienzos de 1950, empezaban a egresar jóvenes filósofos del excelente seminario kantiano, dirigido por Julio Chiriboga; veinticinco años después, los nombres y la obra de quienes salieron de ahí, Walter Peñaloza, Luis Felipe Alarco, Francisco Miró Quesada, Nelly Festini y Augusto Salazar Bondy, entre otros, son conocidos y respetados allende las fronteras del país y, al menos, los tres últimos han estructurado sólidas tesis conceptuales, tenidas muy en alto en el filosofar latinoamericano. En el Departamento de Historia se destacaban las enseñanzas de un variado núcleo de investigadores: Luis E. Valcárcel había concluido, pocos años antes, su versión cosmogónica de la «ruta cultural del Perú», una ruta singular, milenaria y renovada, que enriquecía el antiguo lirismo de *Tempestad en los Andes;* Raúl Porras, tan admirado por sus hallazgos sobre los cronistas, iniciaba la década con un espléndido discurso académico, que era a la vez un auténtico ensayo: *Mito, tradición e historia del Perú;* Jorge Basadre, Ella Dunbar Temple, Alberto Tauro, Carlos Daniel Valcárcel y Guillermo Lohmann Villena proseguían o inauguraban la serie de frutos consagrados al estudio de las cambiantes épocas del devenir peruano; pero, no obstante el brillo personal de los autores, no existía una Historia del Perú integral. Veinticinco años más tarde, la Historia de la nación se jalona ya a través de volúmenes parciales sobre las diversas épocas: así, en conjunto, las *Fuentes históricas peruanas* (1954) y los *Cronistas del Perú* (1962), por Porras; la *Historia del Perú antiguo* (1964), por Luis E. Valcárcel; la *Historia de la República* (1939-64), por Basadre, y la *Historia general del Perú* (1966), por Vargas Ugarte, representaban una vasta y monumental obra, a pesar de la

independencia y aun del hermetismo con que surgió cada libro, mientras que, por su parte, los nuevos historiadores y arqueólogos (Pablo Macera, Carlos Araníbar, Luis Guillermo Lumbreras, Emilio Choy, Juan José Vega, Alfonso Torero, Federico Kauffmann) se afianzan cada vez más. En el que luego sería el Departamento de Sociología, hacia 1950 se cometía el dislate de hablar de una «sociología peruana»; hoy, en cambio, existe un plantel serio de estudiosos, entre quienes descuellan José Matos Mar, Jorge Bravo Bresciani, Carlos Delgado, Aníbal Quijano, Julio Cotler, Fernando Fuenzalida. Sin duda alguna, la presión de los problemas sociales, la formación de nuevos partidos desde 1956 y la aparición de un importantte y sorpresivo fenómeno, de gran interés teórico-político, como la Revolución peruana de 1968, han favorecido el auge de las ciencias sociales y su divulgación. Y, en fin, en el campo de la literatura, los claustros sanmarquinos se habían privado en 1950 del magisterio de Luis Alberto Sánchez, exiliado en otras tierras, pero atestiguaban el surgimiento de nuevos críticos que, superando la defectuosa formación teórica anterior, aplicaban los últimos métodos de la filología y la lingüística, aprendidos por ellos en los cuatro puntos cardinales. Hoy en día, en cuanto nos preguntan por nuestros principales críticos y filólogos, añadimos al nombre de Sánchez los de Luis Jaime Cisneros, Alberto Escobar, José Miguel Oviedo, Martha Hildebrandt, Antonio Cornejo Polar y los de otros varios, también de primera talla.

A su turno, en la Universidad católica se fortalecía el pensamiento cristiano, con Wagner de Reyna a la cabeza, seguido por Jorge del Busto, Antonio Pinilla (más tarde con temas que van de la teoría del conocimiento a la psicología de la actitud y del trabajo), los sacerdotes Gerardo Alarco y Felipe Mac Gregor y últimamente con la esperanza cortada por la muerte que significó Alfonso Cobián. Por otra parte, el cultivo de la historia ha producido una nueva hornada de especialistas: José A. del Busto, Franklin Pease, Zamalloa, Crespo.

En la Universidad de San Agustín, de Arequipa, flotaban aún las enseñanzas teñidas de anarquismo (del español Ramón Rusiñol), anticlericalismo (de Francisco Mostajo, Alberto Hidalgo, Miguel Angel Urquieta) y socialismo marxista (de Antonio Peralta y César Guardia Mayorga), mezcla que pinta bien los rasgos habituales de aquel claustro. Las nuevas promociones impulsan las disciplinas en torno a la Facultad de Letras, a la filial de la Sociedad Peruana de Psicología y a un Colegio Libre de Estudios Humanísticos. Los temas de los últimos años pasan por la filosofía de la educación, el pensamiento marxista y los problemas psicológicos y epistemológicos.

Las Universidades del Cuzco y La Libertad también han contribuido con posturas propias, la primera en los campos del materialismo dialéc-

tico y el movimiento filosófico general (Humberto Vidal, Hugo Flórez Ugarte), y la segunda en temas humanistas.

Todo este desfile de nombres e instituciones, y este peligroso contrapunto de «antes» y «ahora», sólo prueba que, no obstante una clamorosa falta de recursos para la investigación, una deficiente industria editorial y muchas desventajas intelectuales y sociales que pesan sobre el escritor peruano, se ha trabajado bastante y bien, dentro de las limitaciones nacionales.

* * *

Pero volvamos al asunto inicial, al ensayo en nuestro país y a sus características. ¿Quiénes de entre los autores citados son auténticos «ensayistas», cuáles son los principales textos que pueden llamarse exactamente «ensayos» y cuáles son los rasgos peculiares del «ensayo peruano», si los hay?

No es preciso ahondar en las claras diferencias entre monografías, tesis y ensayos; pero tras un examen que aísle unos de otros, es fácil descubrir en los textos calificados de ensayos (siguiendo las líneas demarcadas por Díaz Plaja) *dos temas principales,* por debajo de la progresiva revelación del punto de vista del autor que trae consigo todo ensayo. El primero de ellos equivaldría, en resumen, a la interpretación del curso histórico-social peruano como tarea principal del ensayista, a la revelación del país y de sus esencias como finalidad mayor del texto: se busca conocer, en fin (tomando como pretexto un hecho, una semblanza, una obra, una época), el destino profundo de nuestra sociedad y vigilar, ojalá, su marcha hacia el futuro. He ahí el tema *peruanista* o *nacional* que predomina, por ejemplo, en textos como *Mito, tradición e historia del Perú* (1951), y *El paisaje peruano, de Garcilaso a Riva-Agüero* (1955), por Porras; *Vocación y destino de Hispanoamérica* (1954), de Wagner de Reyna; *El inca Garcilaso, clásico de América* (1959), de José Durand; *El Perú, retrato de un país adolescente* (1963), de Sánchez; *La serpiente de oro y el río de la vida* (1965), de Alberto Escobar; *¿Existe una filosofía en América latina?* (1968), de Augusto Salazar Bondy, y el «prólogo» a las *Conversaciones Basadre-Macera* (1974), de Pablo Macera. Tales textos, en efecto, son verdaderos ensayos en que la impronta personal domina los materiales adquiridos, en que los temas se *acercan* a nuestro tiempo y en que hay una postulación final de país o mirador peruano desde el cual se otea el horizonte latinoamericano y mundial. Es el primer tema avasallador, continuo. El segundo ya es libre, depende de la elección y la sensibilidad del autor; las características se centran, más que nada, en la armonía formal y el planteamiento intelectual, y el

autor no es otro que el «divagador arbitrario sobre un tema escogido»; rasgos que podemos ver, por ejemplo, en *Primor y esencia del Persiles* (1948), de Jiménez Borja; *El hombre sin teoría* (1959), de Francisco Miró Quesada; *La orgía perpetua* (1975), de Mario Vargas Llosa, y antes de ahora, en las aplaudidas *Notas sobre el paisaje de la sierra* (1937), por Mariano Ibérico Rodríguez. Finalmente, hay un tipo de ensayo híbrido entre ambas clases, como el excelente *Lima, la horrible* (1956), de Sebastián Salazar Bondy, que participa del impulso clarificador del tema nacional y del deseo formalista de llevar las ideas a un campo donde el arte (la literatura) y la meditación misma se enlazan y conjugan.

Los ensayos del primer tema, el nacional o peruanista, se engarzan, por supuesto, con otros previos a 1950, cuyos autores han sido siempre considerados como felices ensayistas. En efecto, leer *Elogio del inca Garcilaso* (1916), de Riva-Agüero; *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* (1928), de Mariátegui; *La realidad nacional* (1930), de Víctor Andrés Belaúnde; *Perú, problema y posibilidad* (1931), de Basadre; *Vida y pasión de la cultura en América* (1935) y *¿Existe América latina?* (1945), de Sánchez; *Tempestad en los Andes* (1937), de Luis E. Valcárcel, y *El inca Garcilaso de la Vega* (1945), de Porras, no sólo equivale a comprobar el sometimiento de las noticias y materiales al «yo pensante», sino a reconocer que hay una tradición respetable en que se funda este tema, lo cual es perfectamente natural en una sociedad como la nuestra, que se busca afanosamente, a fin de conocerse a sí misma. Ayer y hoy, el escritor peruano ha hurgado en la carne del país a través de su propio tiempo y ha dado su respuesta vivida y difícil de una nación juvenil, pero también antigua, seria y a veces triste, aunque igualmente dionisíaca. No en vano, según José Luis Varela, el ensayo persigue la libertad, esto es, el conocimiento. Lo que convierte al ensayo en un arma de liberación. Y en cuanto al segundo tema, el formal, en éste el pensamiento, a través de la divagación, la pregunta, la duda y el hallazgo, vibra en sí mismo, en camino (también) hacia la verdad y la libertad.

Queda una mención especial para el «artículo» aparecido en periódicos y revistas, que debe juzgarse como a medio camino entre la «glosa» y el ensayo propiamente dicho. El movedizo y variopinto periodismo peruano es pródigo en «artículos» que han sido meollo de fecundas meditaciones. A lo largo de los últimos veinticinco años, las plumas de Manuel Seoane, Francisco Miró Quesada, Hernando Aguirre Gamio, Carlos Delgado, Ismael Frías, Aníbal Quijano, Julio Cotler, Pablo Macera, Enrique Chirinos Soto, han encabezado las de muchos otros enamorados del artículo político, mientras el literario era cultivado por Sánchez, Luis Jaime Cisneros, José Jiménez Borja, Aurelio Miró Quesada, José Miguel Oviedo, José Durand y Mario Vargas Llosa.

En suma, por una vía u otra, por el cauce de la peruanidad o por el viejo camino universalista de la divagación intelectual, el ensayo ha tenido en el Perú, en lo que va de este siglo, cultores apasionados. E inclusive ha tenido el afán de buscar la renovación de las reglas de juego dentro del género, aspirando a matices más sueltos y amplios, a través, por ejemplo, de textos tan ricos y sugerentes como los *Siete ensayos...; Notas sobre el paisaje de la sierra; Vida y pasión de la cultura en América; Lima, la horrible*, y *La orgía perpetua.* Estas valiosas páginas, al conjugar literatura y filosofía, al mezclar emoción y pensamiento, persiguen todas una nueva unidad enriquecida por el ámbito regional e intelectual, cada vez más propio, de América latina.—*C. E. ZAVALETA (General Mola, 36. MADRID).*

## VICENTE PERIS Y LA CONDICION DE LA PINTURA

En la tarea de hacer una semblanza de un pintor vivo se plantean dos opciones, que en ocasiones pueden integrarse y ensamblarse, pero a las que también puede darse toda su virtualidad y su independencia. Por una parte, se busca el análisis de la persona. Por otra, se lleva a cabo la indagación en la obra. La primera de estas vertientes enfrenta el riesgo de discurrir por las cauces de lo trivial en un sistema muy grato a algunos escritores de arte españoles, mediante el cual se escamotean los contenidos plásticos y se hacen continuas referencias al buen gusto y la sencillez confortable en que vive el artista, la belleza de su esposa o de sus colecciones de arte y, en general, a otra serie de características que apenas interesan en la perspectiva del presente y que no van a significar nada en un futuro próximo.

En contraste con ese perezoso compromiso de lo anecdótico, parece más aconsejable separar la dimensión existencial de la plástica y buscar al artista en el despliegue y el contorno de su obra, más que en su cotidianeidad, por cuanto la realización plástica da muchas veces la dimensión del hombre de manera más clara y evidente que cualquier tipo de referencia.

Si el propósito de este cuaderno es realizar una semblanza de un artista, como el valenciano Vicente Peris, la segunda perspectiva parece más justificada en cuanto se trata de una obra difícil, a la vez profundamente reflexionada y rigurosamente llevada a cabo, obra que absorbe y exige de su autor una gran inversión de tiempo y deja muy

pocas horas para una vida de sociedad más o menos brillante y que pueda constituir objeto de atención para otro tipo de análisis.

La tarea que se ofrece al escritor ante esta pintura escueta y a la vez hermética, es la que marca la dificultad de establecimiento de unas pautas que siempre tienen que obedecer a una interpretación personal, pero que pueden servir de hipótesis de trabajo para que otras indagaciones progresen a partir de las premisas que el presente cuaderno establezca o soslaye.

En este orden, la labor se va a articular en dos frentes diferentes: por un lado, analizando geográfica y estilísticamente la obra del artista; por otro, indagando su pintura desde tres instancias que forzosamente estarán abocadas al doble riesgo de la referencia literaria y de la indagación sobre la condición del hombre.

Vamos a analizar en la primera vertiente la consideración de la existencia de dos modalidades distintas en la pintura mediterránea y la valoración de la evidencia de un realismo que se proyecta más allá de la realidad y que establece con el espectador una serie de datos diferentes, de relaciones distintas, forzándole a una relación y marcándole la exigencia de una serie de elecciones.

En la segunda vertiente, el artista y su obra van a ser nuestro objetivo concreto. Tres maneras de establecer una perspectiva, que son otras tantas tentaciones literarias, nos conducirán a su enfrentamiento; las llamaremos, respectivamente: «Vicente en el país de las maravillas», «Peris en el horizonte de la obsolescencia» y «Vicente Peris y la condición del hombre». Esta sistemática, que tiene mucho de capricho poético y de respuesta a una tentación anárquica, nada difícil de experimentar en el País Valenciano, pero quizá inapropiada para una obra rigurosa y enérgica, va a ser la manera por la que vamos a roturar nuestro camino, a establecer su perfil y a definir sus categorías, el método para introducir al espectador a un repertorio de misterios y a una dicción de apenas tamizadas pasiones, a la pintura de Vicente Peris.

## Los dos modos de la pintura mediterránea

El Mediterráneo, ese «mar femenino» que rotuló un escritor europeo de la primera mitad del siglo, ha sido para el arte una cantera increíble, el de que todas sus posibilidades han tenido su asiento y todas las veleidades y quimeras se han transformado en modos de hacer perennes. Aun cuando parezca paradójico, todavía no estamos en condiciones de valorar lo que la historia del arte mundial debe al Mediterráneo, aun después de haber revisado la posición en que los siglos nos habían dejado al arte

greco-romano como posibilidades unitarias de belleza y cánones estéticos, prácticamente inalterables.

En esta cuenta, la expresión artística para la que los españoles están más dotados: la pintura, ha producido a lo largo de los tiempos una serie tan inacabable de manifestaciones y expresiones que su propia riqueza nos fascina. Pero en los últimos tiempos, los países del Mediterráneo español, Cataluña, Valencia y el Sudeste, se han vuelto de una tal prodigabilidad, que prácticamente el historiador del futuro no va a poder hacer la historia de la pintura europea sin una gran abundancia de nombres de estas regiones.

Para los artistas de nuestro siglo actual, la centuria del XIX deja dos propuestas pendientes que se expresan como constantes en la manera de hacer: en una dimensión, la dicción de carácter vibrante, colorista, un tanto equitarial, pintura propia de unos enamorados de la vista y de la luz, que en ocasiones confunden una con otra y a las dos con el color. Pero paralelamente hay un progreso en la conquista de una luz fría, desapasionada, aparentemente aséptica, mas en realidad conmovida y atormentada por emociones que en ocasiones revisten una extraordinaria fuerza.

Concretamente, en el País Valenciano todas las tendencias a partir de la segunda mitad del siglo XIX son ambivalentes: por un lado, las inspira un rigor de lo exacto; por otro, una escenografía de la emoción y el adverbio. Si Italia y la España mediterránea son grandes escenarios en el despliegue de ambas hipótesis, Valencia alcanza una gran maestría en el despliegue de ambos lenguajes plásticos y en ella vemos definirse una figura que, por extraña paradoja, reúne la más absoluta y contenida de las pasiones, mayor euforia de la serenidad y de la tristeza con el color exacto, con la luz precisa, con los perfiles de un mundo delimitado y tenso, lleno de encantos y que a primera vista nos repele para luego cautivarnos: la obra y la pintura de Vicente Peris.

## Realismo más allá de la realidad

Busquemos otro derrotero previo para encontrarnos con otra figura. En España, por tradición y dedicación, es muy grande el número de los pintores realistas con los que tenemos contraída una deuda. Después de haber llenado una brillante página en el desarrollo de la pintura informal europea, los artistas españoles están llevando a cabo un realismo verdaderamente excepcional. Desde la obra de Eufemiano y Aguillo, como precursores de nuevos modos de mirar; desde la aportación de Antonio López García, en su consideración global de la visión de lo real, a través

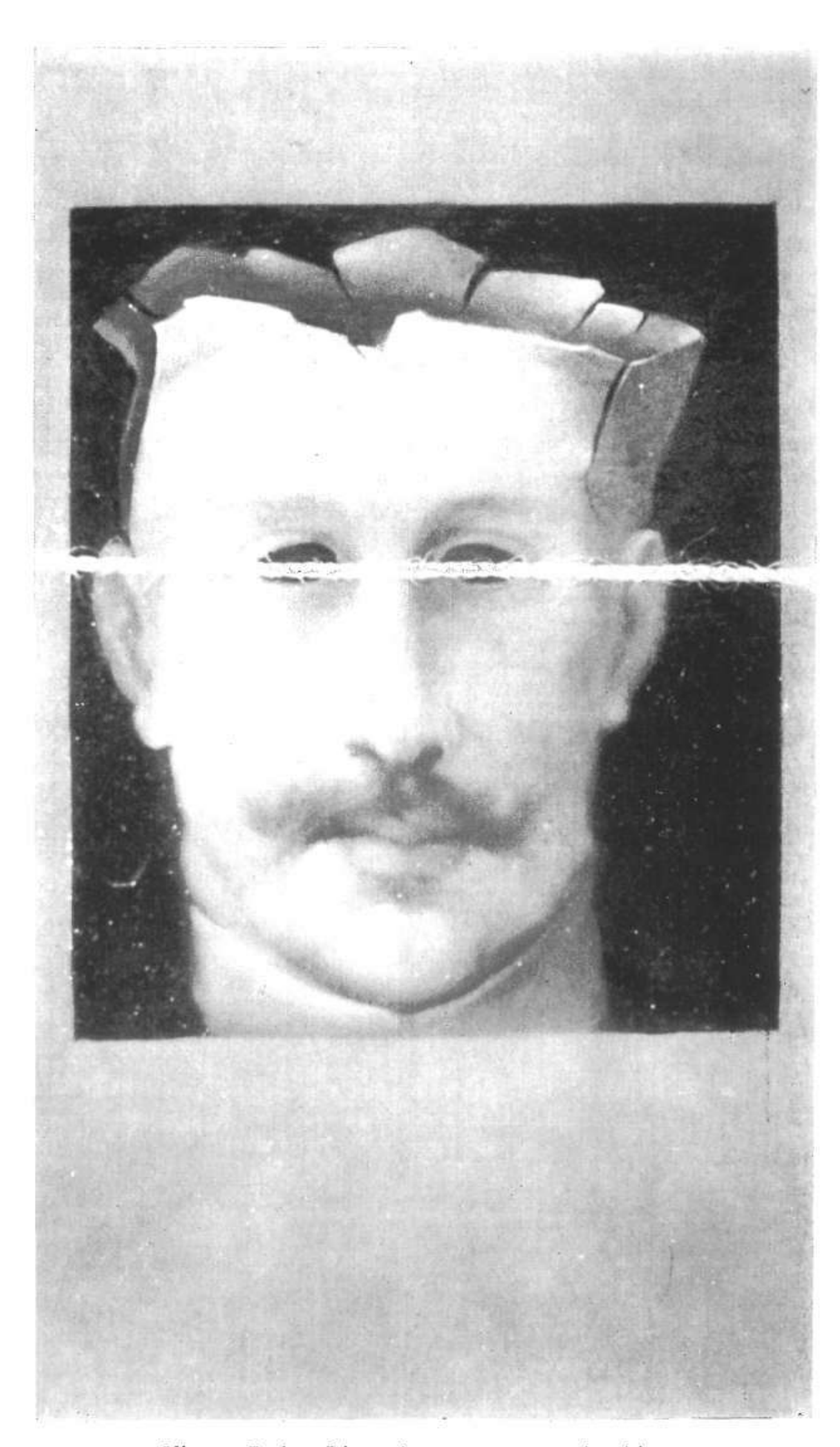
de una doble vertiente, que, por un lado, abarca a una visión existencial de lo residual y, por otro, a un humanismo crítico, son muchos los artistas españoles que están llevando a cabo una página excepcional del realismo contemporáneo desde un estilo indiscutible por su calidad y único por el perfil de su expresión; recordemos a Zacarías González; a Juan Adriaensens, en su planteamiento de un realismo simbólico-crítico; a José Antonio García Ruiz; a Eduardo Naranjo; a Antonio Agudo; a Justo Girón, y a Vicente Colom, al que van a ir dirigidas páginas semejantes a éstas.

Son muchas las aportaciones de estos realistas y bastante numerosos los nombres de los que, sin duda alguna, trascenderán el actual momento de preferencias confusas y modas impuestas para afirmarse en un horizonte plástico personal y concreto; pensemos en figuras como las de Mari Carmen Gutiérrez Díez, José Méndez Ruiz o Rafael Amézaga. Y vemos de qué manera en la multitud de sus aportaciones y de sus posibilidades de expresión plástica se perfilan horizontes diversos y diferentes. Por una parte, se acentúan los perfiles humanos, los sarcásticos, los oníricos. Por otro, el cuadro se constituye en un repertorio de enigmas. En esta cadencia de aportaciones, Vicente Peris impone una manera de pintar más allá de la pintura, un cuadro que se proyecta más allá del cuadro, se desobjetualiza y se convierte en una presencia conceptual, en una obsesión, dando lugar a un auténtico proceso de captura del espectador por el cuadro.

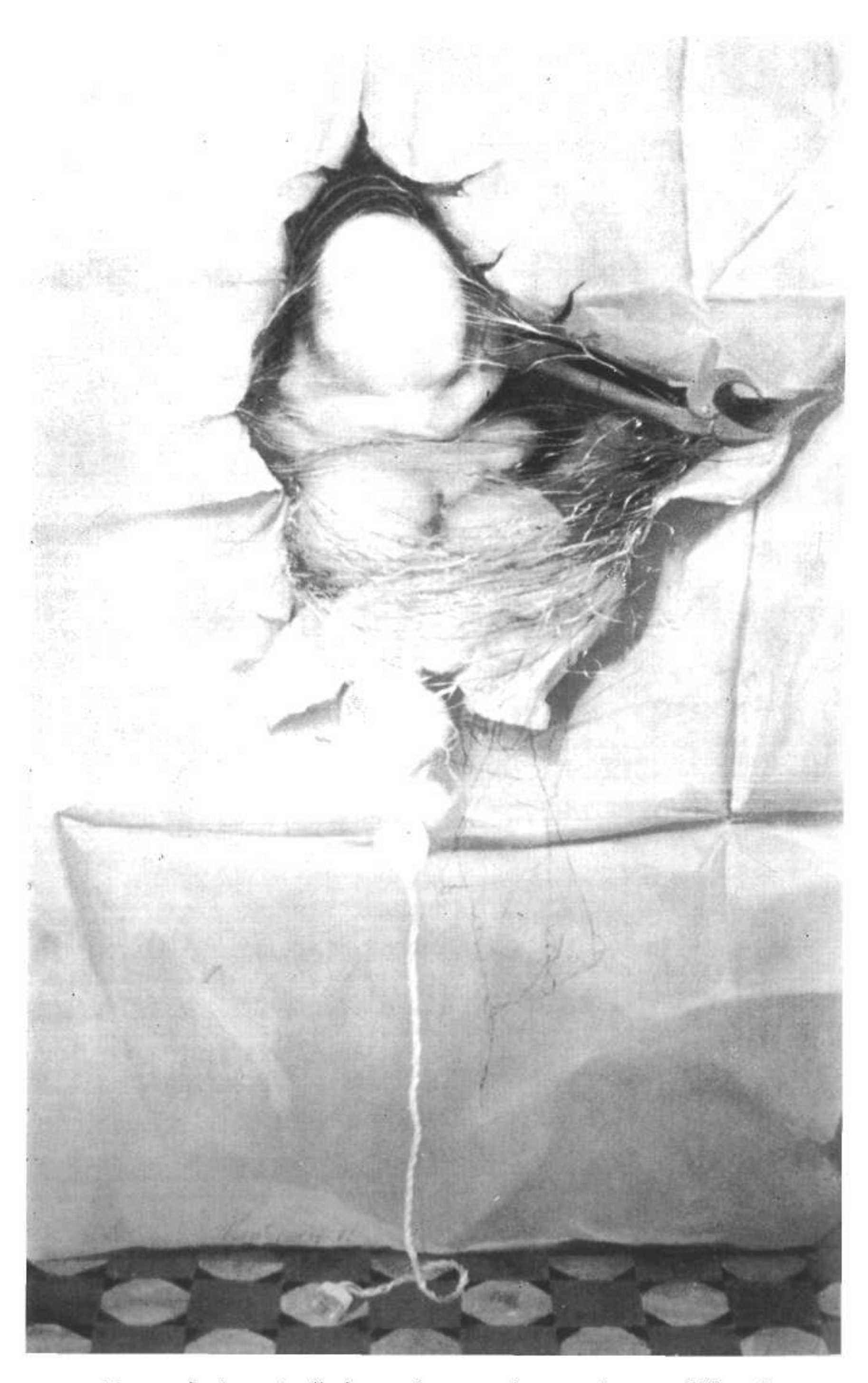
## Vicente en el país de las maravillas

Este es el camino por el que el artista se introduce en un mundo de contradicciones, desproporciones, enigmas y deliberadas insensateces. El artista en los museos de su ciudad natal ha aprendido que la luz puede ser lo más cálido o lo más gélido, que siguiendo a los impresionistas el caballete puede salir al campo a emborracharse de luminosidad y que en la legión de los pintores de historia se puede quedar sereno e impasible, constituyéndose en un espejo contundente que exija una manera de mirar a través de la luz glacial, más allá del tiempo, proponiendo formas de cotidianeidad desmembradas, espectros de los años treinta, fantasmas rotos de sueños de liberación que el artista no llegó a vivir.

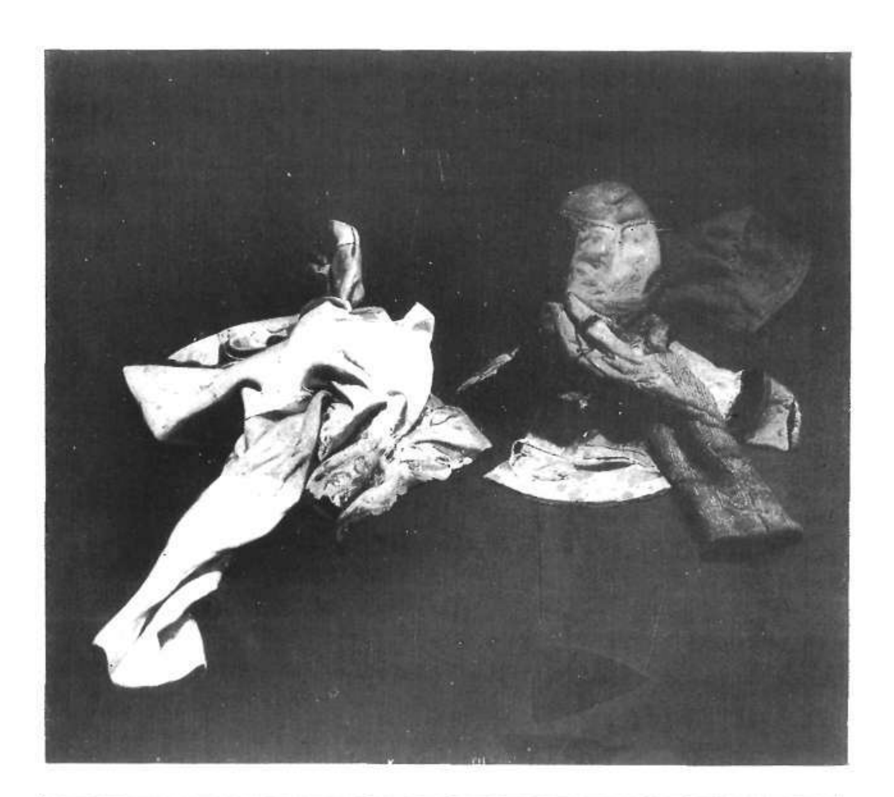
El viaje por el país de las maravillas hace que alternativamente el pintor se sienta desmesuradamente grande e inexplicablemente vivo ante el monigote informe que se desarticula y se derrumba ante sus ojos; que se vea poderoso, aunque perecedero, frente a los objetos que constituyen la naturaleza muerta, que componen el retablo de los colores y que

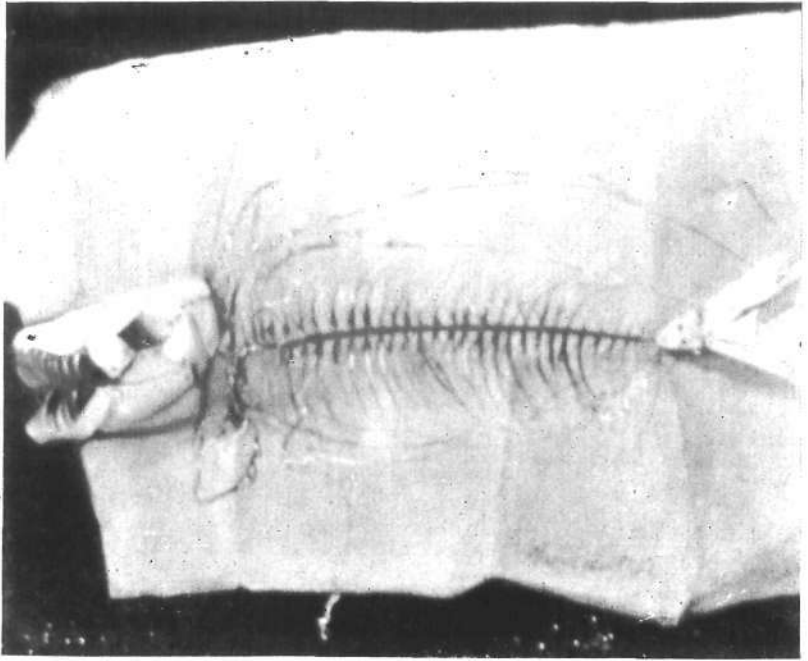


*Vicente Peris: «Itinerario ante puertas enigmáticas».*

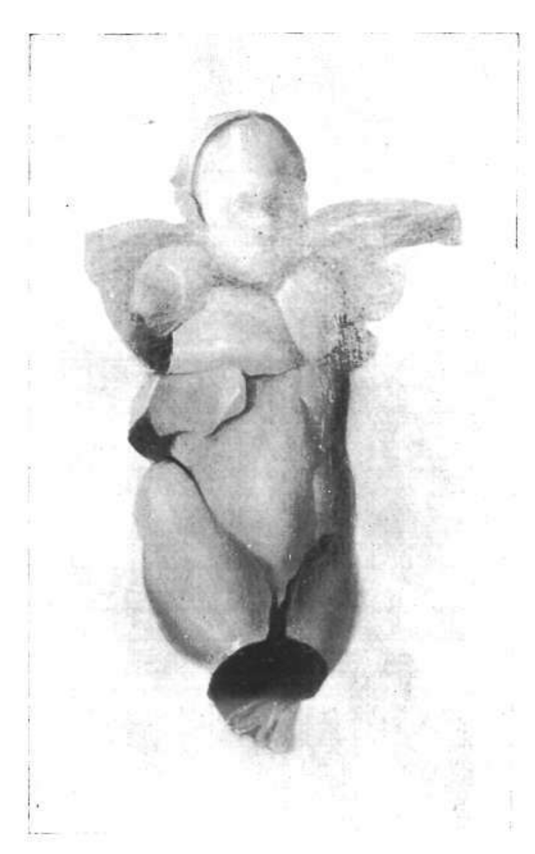


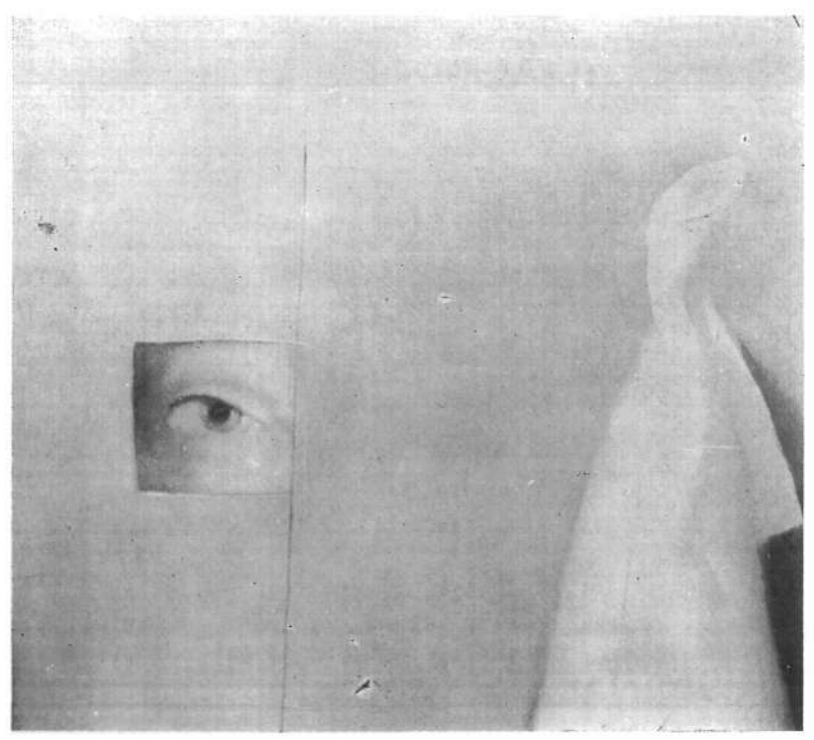
*«Un mundo de contradicciones, desproporciones, enigmas y deliberadas insensateces.»*





*«Una entrega total a las evidencias de un mundo cruel e indiferente.»*





*«Pintura intensa, panteísta y al mismo tiempo polémica visión de la muerte.»*

son atracción para la vista e invitación para las manos. Pero también entre este itinerario ante puertas enigmáticas que no saben cómo se abren ni por qué no se cierran, el artista se siente pequeño ante los cuadros mayestáticos y grandilocuentes de los pintores de historia del siglo XIX, plasmadores de una luz de estudio frígida e implacable, luz tremenda que adopta la celda en la víspera de la ejecución.

El itinerario pasa por el color, a su alrededor se suceden las propuestas, nunca la paleta fue más rica o más ascética, todos los colores o el único color, el blanco de profunda elaboración, el negro en el que mueren todas las gamas, el gris que es como una confusión de valaduras, el rojo que estalla o que se adormece en falsa placidez. El artista tiene un amplio campo donde elegir en los derroteros de la forma, esclavitud del trazo o llamarada que insinúa conjugaciones de libertad, en los itinerarios de la realidad como meta que se sabe inalcanzable o como propuesta que directamente se desdeña, en los géneros hechos de disciplina de confusión, la figura no es ya una presencia, el desnudo no existe porque se presiente que la carne ha desaparecido, la naturaleza muerta se desvirtúa en una enorme carga simbólica. Inicialmente de todas estas maravillas, Vicente toma una primera decisión, una opción inicial, su obra se carga de renuncia. Un gran pintor mediterráneo, Morandi, es el fantasma que aletea en sus primeras producciones, que pronto van a ser desbordadas por las elecciones que el artista realiza y por las sugestiones que él mismo impone. Al salir del país de las maravillas, la imaginación, liberada de quimeras y ensueños, se va a encontrar consigo mismo.

## Peris en el horizonte de la obsolescencia

Continuemos, al margen de las cronologías, intentando sintetizar toda la trayectoria de un pintor en tres momentos a la vez majestuosos, dolorosos y magníficos. La segunda etapa viene dada por una lúcida conciencia de la muerte, es nuestro fin el que nos remite a la cultura, el que nos hace artistas, el que nos lleva a luchar angustiosa y desesperadamente contra el final usando como inútil arma un trazo o una palabra que soñamos imperecedera. Pero la actitud de Peris no se queda en la asunción de una simple idea de muerte, sino que alcanza la conclusión de que las cosas, las personas y las ilusiones siguen existiendo más allá de su propia extinción.

Ante el horizonte de la obsolescencia, la tarea de Peris se articula en tres dimensiones. Por un lado, una naturaleza muerta cada vez más impecable, en la que la finura de la materia es tal que parece que el

objeto vaya a desintegrarse al contacto con la mirada. En otra versión, su trayectoria de muñecos, que no son ya sólo maniquíes, sino algo mucho más cargado de significado. Y, en tercer término, una experiencia de *trompe l'oeil,* en la que el cuadro puede narrar como en su propio reverso, perderse incluso en sus más diversas posibilidades expresivas.

En toda esta trayectoria, la naturaleza de las elecciones y las opciones viene dada por la existencia de dos alas diferentes: una profunda sobriedad interior y una ambigüedad del tema, de la forma y de la realidad. En unas ocasiones nos cautiva la armonía cromática y formal del objeto; en otras, la vigorosa, tremenda vitalidad simbólica del monigote, que no vive como nosotros, pero nos enseña a morir, nos evidencia que moriremos, nos muestra las resquebrajaduras de un cráneo de madera que bien puede ser el nuestro. No es éste el momento de hacer un arte académico, expresionista, abstracto, ni tampoco esencialmente simbólico, pero todos los factores se van integrando para crear un modo y un mundo de decir.

Lo real es relativo, un cuadro puede ser su propio reverso, como si las dos caras del dios Jano se hubieran vuelto una misma imagen, como si una moneda tuviera sólo cruz en ambas dimensiones. *Trompe l'oeil,* el engaño es la evidencia de nuestra riqueza, el acceso de la maestría más allá del mundo de lo real, la desconfianza en los sentidos lleva a su plenitud la experiencia de los sentidos, el cuadro se convierte en una teoría de lo que no es el cuadro.

Peris sabe que a nuestro alrededor todo engaña, que todo supone algo que quiere ser, pero que en realidad no es. Incluso el cuadro es un supuesto, representa, establece, pregona algo que propiamente no existe, es un intermediario para apagar o, al menos, paliar la sed de imágenes que caracteriza al hombre de nuestro tiempo. La visión se afirma, se fortifica con la evidencia del engaño; pintor y espectador entran a participar de un mismo secreto, mientras que la mano y la mirada, siempre aliadas, se enfrentan casi voluntariamente sin saber en qué medida se consolidan a través de la añagaza.

## Vicente Peris y la condición del hombre

El tercer acto de esta historia está marcado por una llegada de lo realista más allá de lo irreal, por una búsqueda de expresar lo inexpresable, por una abstracción de lo concreto, las paradojas son todas las mismas y todas se reducen a una misma manera de hacer y de decir. La pintura ya se prepara para no ser pintura, desobjetualiza al tema y representa al hombre a través de sus símbolos de sus ropas contraídas en

un solo gesto, quizá más representativo de lo que fuera la propia figura humana; el muñeco ya no es un maniquí de madera, sino un envoltorio de trapos que por un instante toma la forma del hombre al que sirve, lo representa a través del deterioro de sus vestiduras, de la vejez de los complementos con los que ordena su apariencia.

Esta pintura intensa, panteísta, y al mismo tiempo polémica visión de la muerte, se ve forzada a volverse indisciplinada, a moverse más allá de las disciplinas y de las modalidades; no puede ser reflejada a través de ningún tipo de academia; grita libertad, aun cuando sabe que la libertad es una categoría abstrusa e inútil; grita vida, aunque ya no vive; reclama y urge atención en un mundo que regatea miradas y atenciones.

Pintada sobre un fondo en tonos grises, en una habitación espectral que puede ser el escenario del frío infierno sartriano, una figura compuesta de ropas nos denuncia todo un universo inexorable; de su mediterraneidad, Vicente Peris ha saltado al mundo de las letras y la pintura británica; un poco a las imágenes con las que Rackham ilustraba los cuentos que adormecían a los niños que estaban perdiendo el penúltimo imperio; algo también con la idea del admirable Crichton, el mayordomo de eficacia impecable visto a través de la catástrofe que es el paso de la existencia.

Pero todas estas sugerencias están secularizadas, deliberadamente desprovistas de fantasía; el mayordomo por el suelo no nos recuerda que el hábito hace al individuo, sus vestiduras vacías componen un monigote trágico, el más inefable e incorrupto de los sirvientes se ha reducido a un harapo. En la misma medida, la evocación de Rackham está inexorablemente secularizada: ya no hay fantasía ni duendecillo salvador; ni el jardín que se adivina próximo, pero agostado, es un lugar donde pueda ocurrir lo increíble. Todo se puede creer porque es horroroso, la luz más lívida que nunca es ya un símbolo, la materia determina una escenografía deliberada, los cuadros son escenarios, toda interpretación es algo ocasional y sólo queda sobre el monigote tumbado en la habitación de color gris perla un anhelo renunciado de afirmar un modo de ser. Con su cabezota sin lengua ni labios, el monigote parece decirnos: «Yo fui la civilización por la que alguien creyó luchar un día.»

Al igual que en el país de las maravillas, en este mundo lívido tampoco hay género, quizá mañana tampoco habrá pintura; los colores se van degradando en una visión apocalíptica de lo cotidiano, en la que no existe crónica ni protesta, sino sólo una entrega total a las evidencias de un mundo cruel e indiferente, y sólo cabe preguntarse acerca de qué puede significar la sombra cuando la luz se ha hecho tan lívida, tan penetrante, tan absoluta mensajera de la muerte.

He aquí, por tanto, la fría iluminación del cuadro de historia que

fue proferido por el artista decimonónico: Juana *la Loca* velando en el páramo los transhumantes despojos de su rey marido; Padilla subiendo al cadalso con la estúpida gallardía con que los héroes enfrentan lo inevitable. Pero estos muñecos no son los intérpretes de una circunstancia gloriosa, sino los resultados de la reiteración, los hijos de la rutina; sí, estos monigotes no son hombres ni tampoco trapos, pero bien pueden ser palabras, frases, rasgos de un convenio degenerado, de una convivencia deteriorada, de una manera de hacer y de una comunicación que se desintegra. Les ha cabido la triste tarea de perecer en rutina sin grandeza alguna, de extinguirse en frustración como el hombre del que son la contrafigura.

En tres grandes cuadros, no nos atrevemos a llamarle tríptico, Vicente Peris pinta la más pavorosa de sus imágenes, ahorcando sin horca tripulantes de una negrura que su propia evidencia hace incomprensible, sólo son trapos, retazos, pingajos; la indeterminada tragedia que traducen es mucho más vehemente e insoslayable que cualquier drama retórico; el negro sobre el que campean es más espiritual y más material; lo hemos sentido más que verlo, pero también nos ha dolido como ningún otro color; el espectáculo de las tres figuras es a la vez abominable y abyecto; nos parece que los tres espantajos son la víctima de nuestra propia indiferencia, que se llaman Vietnam y Corea y que se titulan crueldad mental, inestabilidad psíquica, depresión, oligofrenia o cualquier otro nombre que rotula, enajena o separa.

Todos los sueños son verdad y lo es también el que estas tres figuras delimitan, espectáculo a la vez onírico y lúcido, estremecedor y adormecedor. El escritor que ha ido a buscar lo que estas pinturas pueden decirle, se estremece en un solo escalofrío al pensar que ante estos cuadros, expuestos en una sala, una señora pechugona u opulenta, potencial compradora, pueda en algún momento exclamar: «¡qué bonito!».—*RAUL CHAVARRI (Centro Iberoamericano de Cooperación. Ciudad Universitaria. MADRID-3).*

## TEATRO RITUAL AMERICANO: "EL CAUTIVO CRISTIANO"

Los entresijos del drama americano expresan derivaciones de muy distintas y antiguas tradiciones, entre las cuales, las indígenas y españolas son fundamentales. Todas ellas cobran unidad en el tiempo interno

de los ritos y en el efecto que producen sus intérpretes [1]. Se contextualizan en las fiestas religiosas que se celebran en los pueblos de América. En el norte de Chile se representa *El cautiverio cristiano*, drama que es una muestra expresiva de la complejidad del teatro ritual americano.

El pueblo de La Tirana tiene menos de 1.000 habitantes y está ubicado a 84 kilómetros del pueblo de Iquique, provincia de Tarapacá, al norte de Chile. Cada año, el 16 de julio acuden a él varias decenas de miles de personas procedentes, en su mayoría, de las ciudades cercanas: Iquique, Antofagasta, Arica y de los oasis del desierto de Atacama. Van a adorar a Nuestra Señora del Carmen, VIRGEN DE LA TIRANA, y a admirar la devoción y destreza de las cofradías danzantes.

La cofradía de los Chunchos de Iquique, uno de los «bailes de salto» de tradición más antigua en la Fiesta de La Tirana, representa allí, en el lugar llamado la Cruz del Calvario, el auto sacramental *El cautivo* [2].

Este auto sacramental plantea el enfrentamiento de un rey moro y su ejército contra un príncipe cristiano y el suyo. El combate se caracteriza por la lucha a espada. El cristiano es vencido, y después de sufrir tormentos, ejecutado. El rey moro invoca a los demonios para que cojan el cuerpo fenecido. Acuden en socorro del finado los ángeles, que expulsan a los demonios y provocan el milagro de la resurrección del cristiano. Ante tamaño poder, el rey moro decide bautizarse él y toda su gente. Con esta primera aproximación podemos advertir que el texto plantea una representación de combate entre moros y cristianos.

Desde el siglo XVI se conocían en la región del virreynato de Lima, al cual pertenecía la Capitanía General de Chile, las Fiestas de Moros y Cristianos de origen español. Las descripciones de crónicas aseguran que Gonzalo Pizarro patrocinó, al menos, una para su gente. El rey de los moros fue el «capitán Pedro de Puelles», y el capitán cristiano, «don Baltazar de Castilla», hijo del conde la Gomera [3]. Detalles como el que la corona de papel dorado que ostentaba sobre su cabeza el rey moro sea similar a la que ostenta el mismo personaje del auto que nos ocupa no pueden inducirnos a extender tal similitud.

En efecto, hay otro asunto cuyo parecido con el texto de *El cautivo* nos presenta una similitud significativa. Se trata del «recitado» de las morismas peninsulares, variantes del dance aragonés [4]. También en las morismas, los moros o turcos se enfrentan con los cristianos; el com-

[1] Sobre 'efecto de máscara' y 'tempo' véase nuestro trabajo:
GONZÁLEZ BOSQUE, Hernán: «Teatro Inca: la escena enraizada», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 328 (octubre 1977).

[2] Usamos el texto recopilado en URIBE ECHEVERRÍA, Juan: *Fiesta de la tirana de Tarapacá*, Ediciones Universitarias de Valparaíso.

[3] CONSTANTINO BAYLE, S. J.: «Notas acerca del teatro religioso en la América colonial», publicado en *Razón y Fe* en marzo y abril de 1947, pág. 5.

[4] LARREA PALACÍN, Arcadio de: *El dance aragonés y las representaciones de moros y cristianos. Contribución al estudio del teatro popular*, Editorial Marroquí, Tetuán, 1952.

bate es a espada; el socorro divino se encarna en el patrón del pueblo, quien decide la victoria de los cristianos, que, por último, bautizan a los moros.

Es cierto que las figuras de ángeles y demonios de nuestro drama no son pertinentes a las morismas, antes bien, pertenecen a otra variante del dance, las furias. La objeción sería decisiva si no acudiera en socorro de nuestra homología la proposición de que «en algunos dances se da como una refundición de los argumentos» de furias y morismas [5].

Retengamos tres rasgos que configuran la base sobre la cual se construyen las morismas y el auto sacramental *El cautivo: a)* un simulacro de combate a espada entre moros y cristianos; *b)* la ayuda divina, que decide la victoria cristiana; *c)* el enemigo no es muerto al final del drama, sino que es convertido por la fuerza de la convicción que despierta el poder milagroso de la divinidad cristiana. Estos tres rasgos nos obligan a considerar el drama que nos ocupa como una derivación del dance aragonés.

El dance aragonés tiene la peculiaridad de reunir en sí dos ritos distintos y de diversa antigüedad: por una parte, la danza de espadas, y por otra, las representaciones de moros y cristianos. Esta danza de espadas o su variante, la danza de palos, deviene de un antiguo rito medicinal ibérico [6]; está muy difundida por toda la Península, tal como lo están también las distintas variedades de representaciones de moros y cristianos, pero se dan juntas sólo en el dance.

Para la reunión de ambas dos requisitos son necesarios: la ritualización de los acontecimientos y la investidura de los intérpretes.

En el dance, los acontecimientos se ritualizan porque se les considera parte del culto al patrón del pueblo; asimismo, el auto sacramental *El cautivo* adquiere su carácter ritual de la misma fiesta dentro de la cual se ejecuta, constituyendo así un acto más del culto a la Virgen de La Tirana.

El carácter sacro con el cual se invisten los intérpretes deviene en el dance de su adscripción a cofradías de tipo votivo; los intérpretes del dance se llaman figurantes, y los del auto, figurines, y su investidura procede de la cofradía de la cual son miembros, los Chunchos de Iquique.

La acción dramática, tanto del dance como del auto, instituye su sentido ritual estableciendo un corte en la cronología cotidiana. Así encuentran su coherencia hechos míticos e históricos, tanto como los diversos anacronismos; todo se funde en aquel tiempo ritual. Por otra parte, figurantes y figurines, en tanto actores dramáticos, son percibidos por el

---

[5] LARREA, *op. cit.*, pág. 17.

[6] SCHNEIDER, Marius: *La danza de espadas y la tarantela*, Instituto Español de Musicografía, Barcelona, 1948.

público investidos de un carácter casi sacerdotal. La sacralidad de su investidura tiene sobre ellos dos efectos: los inspira en su actuación y les impide interpretar fuera de las fechas sacras.

La condición ritual del dance y del auto afecta tanto a la acción como a sus intérpretes. Pero, además, envuelve al público. Por efecto de la repetición que el rito conlleva, el público se convierte en participante del drama. Son conocidas las etapas rituales y la historia interpretada, que son seguidas por los espectadores en un proceso de identificación. Tal identificación se manifiesta en la conducta con que asisten al espectáculo: en la morisma siguen con movimiento de labios el «recitado» (la parte literaria), palabra tras palabra, esperan por anticipado y se ríen con las mismas bromas del «rabadán»; en el auto, los espectadores siguen cada una de las acciones conocidas y al final se regocijan con el bautismo como si fuesen los mismos protagonistas.

Además de las determinantes contextuales expuestas debemos examinar una determinación interna: el esquema de acción dramática. Pero antes debemos consignar que la estructura interna de la morisma nace de la segunda etapa de la «danza de espadas».

Tres son las etapas rituales de la danza de espadas: una, el mar en llamas; dos, la batalla; tres, la degollada. De estas tres etapas, la morisma se circunscribe a la segunda, la batalla. A su vez la batalla se descompone en tres pasos básicos: los preliminares, la victoria mora, la victoria cristiana. De estos tres pasos en que la morisma se divide, siguiendo las huellas de los tres pasos de la batalla, segunda de las tres etapas de la danza de espadas, se compone el auto sacramental *El cautivo*.

Examinemos el desarrollo de la trama en términos de correspondencia entre los tres ritos [7]:

1. En la danza de las espadas—rito medicinal—, «como marinero, el médico invade el mar de llamas, o sea, el lago de sangre del enfermo en delirio»... En la morisma, esto equivale a la exploración del terreno. En *El cautivo*, corresponde al presentimiento que tiene el rey moro de la presencia enemiga dentro de su territorio.
2. En la danza de espadas, el médico «hace el diagnóstico para identificar el espíritu de la enfermedad (muertos, bacterias)». En la morisma, este paso equivale al reconocimiento del enemigo. En el auto, el rey moro reitera la interpretación de su presentimiento: está amenazado por los cristianos.
3. En la danza se trata de sacar de las cuevas al enemigo (recordando el rito de exorcismo de la tarántula). Equivale, en la

[7] Las citas que siguen son todas de Larrea, *op. cit.*

morisma, a librar el combate fuera del castillo. Y en el auto, equivale al primer enfrentamiento fuera del castillo moro, en el campo de batalla.

4. «Si el géminis-médico acierta a ganar la amistad y la alianza del espíritu de la enfermedad o parte de su ejército, el enfermo se convierte en un pequeño géminis...» Equivale a la conversión del enemigo o al bautizo, en la morisma y el auto.
5. El enfermo, según el rito medicinal de la danza de espadas, se convierte en «un hombre cuya naturaleza es doble en virtud de la inyección de las bacterias esterilizadas (los muertos muertos) contra las bacterias vivas (los muertos vivos)». En ambos, auto y morisma, la correspondencia se refiere a la doble naturaleza del moro convertido, moro-cristiano.
6. «Después de haber logrado la inversión concilia el médico-bufón los espíritus buenos...». Equivale a los dichos de loas, en la morisma, y a los agradecimientos de los ángeles, en el auto.
7. Así, el médico-bufón, «con su sátira, acaba la matanza de los malos» espíritus, paso correspondiente a la sátira que hace el rabadán al finalizar la morisma. Al fin del auto hay una danza infernal de diablos.

Esta comparación configura una perspectiva que nos permite considerar este auto sacramental como una derivación de las morismas de la Península Ibérica. Pero si esta comparación, en términos positivos, confirma la derivación, las desviaciones que *El cautivo* presenta con respecto a las normas que organizan a las morismas nos obligan a emprender otras rutas. También de tradición hispánica, el nombre de auto sacramental nos señala la necesidad de incursionar hasta donde convenga en este género.

En este auto sacramental americano vemos la acción dramática de un héroe, el príncipe cristiano en tierra de moros. Apresado en la batalla contra los moros, declara su voluntad de sacrificio: «... no creas que el cautivo cristiano se atemoriza de vuestras prisiones y tormentos. Dispuesto estoy a recibirlo en el santo nombre de la Virgen de La Tirana». Engrillado sigue su vía crucis hacia el sacrificio. Puede hacer su vía crucis porque no murió como el resto de su ejército, es el único sobreviviente. Pero su ejemplaridad heroica no resultaría adecuadamente si muriera en el lugar de sus tormentos, «la torre más oscura del castillo». Entonces, inusitadamente, el rey moro le ofrece una ventajosa alianza: deberá renegar de su religión a cambio de riquezas de oro y plata y de compartir la corona de un imperio en expansión. La respuesta del cautivo —preso, sin ejércitos y sin riquezas— no se hace esperar: «... prefiero la

muerte antes de creer en dioses falsos como los vuestros». Condenado al ajusticiamiento, prosigue el vía crucis del cautivo, quien en larga oración se encomienda a sus divinidades, especialmente a la Virgen de La *Tirana*. La ira (divina) le hace desafiar al moro, quien le acuchilla, feneciendo el cautivo. Su sacrificio no es en vano, pues surgen los ángeles del cielo, quienes lo resucitan. El milagro convence a los moros; éstos piden el bautismo y los ángeles lo ejecutan.

El vía crucis como acción ejemplar, la alegoría bautismal, el enfrentamiento entre ángeles y demonios, son algunos de los aspectos que nos mueven a buscar antecedentes de este drama fuera de los límites de las morismas.

Doblemente ejemplar resulta el vía crucis de este héroe cristiano. De una parte, muestra la convicción en su creencia por la cual se sacrifica, así como la inmensa bondad de sus divinidades que lo resucitan. Por otra parte, el inmenso poder sobre la vida y muerte que sus divinidades administran a través del bautismo. El milagro de la resurrección, de esta manera, indica la necesidad de la muerte pagana para el nacimiento de la verdad cristiana. Así, a la postre, el sacrificio de uno de sus miembros ha servido para que la comunidad cristiana amplíe sus dominios.

La oposición moro-cristiana aparece como una personificación de un antagonismo conceptual y de creencias: la oposición entre los bautizados poseedores de la religión revelada—y los no bautizados—aquellos que no han tenido acceso a la verdad revelada—. Poder del bien, que triunfa sobre el del mal; nueva oposición, que conduce a una nueva personificación: ángeles y demonios.

Bajo este enfoque, *El cautivo* presenta los rasgos de un drama en un acto, cuyo lenguaje alegórico alude al misterio del sacramento bautismal por medio de personificaciones de conceptos, valores y creencias que pone en juego; pone como particular devoción motivadora a la Madre de Dios. Rasgos que no aparecen de menor significación que los comparativos de las morismas. Rasgos que sugieren el entroque con el auto sacramental mariano de tradición española.

Entre las comedias, representaciones, misterios y otras manifestaciones teatrales que los españoles llevaron durante su invasión a Indoamérica [8] destaca, por su continuidad, la labor teatral de los jesuitas, quienes engarzaron la representación dramática al proceso de conquista espiritual de los nativos. Proceso de conquista espiritual que aparecía como contrapartida de un proceso menos sutil y de menor eficacia, la extirpación de idolatrías. Conocedores de los idiomas vernáculos, penetraron con perspicacia el teatro ritual de los incas con el propósito expreso de volcarlo

[8] Sobre manifestaciones teatrales españolas, ver CONSTANTINO BAYLE, *op. cit.*.

hacia la ilustración de la nueva religión. La destreza dramática indígena fue el terreno abonado que los jesuitas encontraron. Especialmente destacaba el wanka, género dramático que versaba sobre héroes y dioses del Tahuantinsuyo. Sus compositores eran los amautas, los sabios sacerdotes solares. El wanka instituía la Historia Sagrada de los Hijos del Sol, la dinastía de los incas [9].

De este modo, encontraba el auto sacramental unas condiciones que posibilitaban su adecuación a las formas dramáticas indígenas: jesuitas y amautas eran compositores y sacerdotes; auto y wanka eran teatro ritual; ambos perseguían similares propósitos: instituir un orden religioso.

Así se configura una nueva supervivencia de la tradición dramática española en este auto americano. Ella tampoco completa el número de sus componentes. Deja sin explicar la integración de morismas y autosacramentales, y lo que más nos interesa, no da cuenta de las desviaciones que con respecto al modelo español presenta este drama americano.

Algunas huellas nos conducen a escudriñar otro componente de *El cautivo*. La identificación del público, la inversión de la relación invasor-invadido y la danza infernal del final, son algunos de los datos que nos impulsan a un examen de otro punto de vista. Veamos.

Los intérpretes de *El cautivo* recitan su texto leyendo unas libretas mientras gesticulan, no se lo saben de memoria ni ha sido transmitido por tradición oral. Asimismo, el público, conocedor del carácter general del rito, no puede seguir el texto de memoria ni identificarse con los protagonistas, quienes, como intérpretes, son meros ejecutantes de un rito cuyos personajes les son ajenos. Una invasión con respecto al público de las morismas, que sigue el recitado con movimiento de labios, se produce en el público de *El cautivo*, su identificación, como participantes de un ritual, se desencadena sólo en el bautismo y loas de la penúltima acción dramática. Aplauden y se abrazan todos en general regocijo. Se identifican con los moros-bautizados, paralelamente, en el terreno de los ejecutantes, el personaje del rey moro lo interpreta el jefe o caporal de la cofradía.

A este carácter ajeno del texto y de los personajes corresponde una nueva inversión. El paradigma invasor-invadido que envuelve a la acción dramática se puede formular de la siguiente forma:

| | *Morismas* | *Auto sacro* |
|---|---|---|
| Moros ... ... ... ... | INVASOR | INVADIDO |
| CRISTIANOS ... ... | INVADIDO | INVASOR |

[9] Sobre el género wanka, ver GONZÁLEZ BOSQUE, *op. cit.*

En uno de los dramas los moros son invasores y en el otro invadidos. Tales inversiones nos indican reminiscencias de tradiciones quechuas y aymará, tradiciones que se manifiestan en la región en donde se ejecuta *El cautivo*. Zona que desde el punto de vista cultural pertenecía al imperio del Tahuantinsuyo.

«Terminado el bautismo, cesa el canto de los ángeles y se produce una explosión de regocijo. Todos se abrazan, mientras el público aplaude con entusiasmo y LOS DIABLOS BAILAN UNA DANZA INFERNAL» [10]. Es decir, terminado el drama con el triunfo de los cristianos, queda en pie, persistentemente, la imagen de los diablos danzantes. Tal imagen final no corresponde a las tradiciones españolas examinadas y aparece un exabrupto que podría ser tomado como un lapsus.

Los diablos danzantes de la fiesta de La Tirana que actúan en *El cautivo* no constituyen una cofradía, sino que bailan solos, ayudando con sus tridentes a formar el corro apropiado para la ejecución de las danzas de las cofradías participantes. Dice la tradición que son promeseros que ejecutan sus danzas en honor de la Virgen, para pagarles algún favor o bien en signo de redención de un pecado cometido. En las últimas décadas se han hecho famosos en La Tirana los diablos de Oruro, cofradía que baila en homenaje a la Virgen del Socavón (Nuestra Señora de la Candelaria), patrona de los mineros en Oruro [11]. Los diablos que bailaban en La Tirana llevan sus exuberantes máscaras y sus trajes labrados, réplica de los de Oruro. Esta observación se enriquece con la del profesor Balmori, quien señala que durante el carnaval de Oruro se representan *El cautivo cristiano*, «extraño resto de auto»[12], y cuyo vestuario y máscaras corresponden a los últimos residuos del imperio inca.

La palabra quechua-aymará, que fue traducida por la palabra española diablo, es Zupay. Zupay es un genio prehispánico que se opone a Waminca. A ambos, aunque del orden de las divinidades, se les juzga durante el período de los incas por sus favores al gobernante. Así, Zupay, aunque puede en principio clasificarse como genio del mal, ocasionalmente puede conceder favores y protección a sus tributarios. Siendo, para los católicos, cosas del diablo los complejos cultos indígenas y los distintos motivos de su adoración, generalizaron el nombre de Zupay para cualquier aspecto de sus manifestaciones sagradas. Sus ídolos y sacerdotes, sus divinidades y su culto, sean de carácter imperial o de las diversas civilizaciones regionales, fueron calificadas de Zupay. Así, con esta generalización, se produjo una violenta perturbación en las

---

[10] URIBE ECHEVERRÍA, *op. cit.*, pág. 48.

[11] FORTÚN, Julia Elena: *La danza de los diablos* (en la Biblioteca del Instituto de Cultura Hispánica).

[12] HERNANDO BALMORI, Clemente: *La conquista de los españoles y el teatro indígena*, Universidad Nacional de Tucumán, 1955, pág. 43.

creencias seculares de los indígenas. Su confusión aumentó al ver que de los nuevos dioses y adoradores recibían sólo sufrimiento. Al fin y al cabo, fue más de fiar su Zupay que los nuevos dioses, ampliándose el ámbito religioso de su influencia. Ahora cada vez que puede el indio invoca los favores y protección de Zupay.

El diablo, personaje terrible de la teología cristiana, se mezcla en los socavones mineros de Oruro con el genio prehispánico Zupay, resulta de esta mezcla un genio maléfico o benéfico que se le llama el Tío en las minas y el Diablo en la danza.

Al fondo de las minas de Oruro tienen su altar y su tributo el Diablo y la Virgen. Cuando abandonan su profundidad habitual y surgen a la superficie para rendirle culto a la Virgen del Socavón, los danzantes le ofrecen un desagravio por el culto que profesan en el fondo, residuo de su creencia ancestral. La danza se convierte en un vasallaje mimético por medio del cual se pone al demonio a los pies de la Reina de los Cielos.

Siguiendo la tradición de la diablada de Oruro, los diablos danzantes de *El cautivo* terminan el drama con su danza infernal en homenaje a su patrona, Virgen de La Tirana. Ella, invocada por el héroe cristiano, ha permitido el bautizo de los moros—los no-bautizados—, que antes de conocerla como Madre de Dios, eran presa del demonio. Esto era antes de conocerla en su calidad de Madre de Dios.

Separándose de una expedición invasora que desde el Cuzco avanzaba sobre la zona que hoy configura el norte chileno, una sacerdotisa y guerrillera de la nobleza incaica logra crear una zona liberada en la Pampa del Tamarugal. Al cabo de dos o tres décadas de este acontecimiento, la Nusta Huillac es convertida en ancestro digno de culto, la llegada de un extirpador de idolatrías a la zona, Fray Antonio Rondón, de la Orden Real de los Mercedarios, cambia el signo del culto. Allí, en el pueblo de La Tirana, se construye el templo de Nuestra Señora del Carmen, Virgen de La Tirana [13]. Se funden desde entonces ambas figuras femeninas.

En esta dimensión de tradición inca, la figura de la Virgen Madre se liga a la figura femenina de la fertilidad, por excelencia, la Madre Tierra, Pachamama. La Pachamama, que abriga y proporciona el sustento a los mortales.

«Ahora creo de todo corazón en la Virgen de La Tirana, Madre de tu Dios, que será el mío también» [14]. Estas palabras del rey moro

[13] Tomamos el texto de Rómulo Cuneo Vidal como base. La leyenda de la tirana aparece en ALFARO, Carlos A., y BUSTOS GONZÁLEZ, Miguel: *Reseña histórica de la provincia de Tarapacá*.

[14] URIBE, *op. cit.*, pág. 47.

destacan su particular devoción a la Virgen y, como consecuencia, a su Hijo, que este principio de fertilidad femenina ha producido.

Este rey moro, que conoce a Pachamama, se entera de la presencia enemiga de tan singular manera que nos mueve a conectarlo con otros residuos de la tradición quechua. Un presentimiento le avisa la invasión: «... No sé lo que siento, pero el corazón me late fuertemente... Han de ser esos mancebos cristianos que se dirigen a mi palacio...» [15] Abundan las versiones que aseguran que el Capac Inca fue avisado por sus dioses de la llegada del extranjero.

Este rey moro, cuya conducta aparece inexplicable si no es vista desde la perspectiva indígena. En efecto, la orden de combate es, en primera instancia, extraña: «... tomadlos prisioneros y despojadlos de las armas... Traedlos a mi presencia». La política anexadora del incanato permitía que, confiando en la superioridad técnica, numérica e ideológica de sus ejércitos, el Capac Inca conferenciara con los jefes enemigos para convencerles tanto de su superioridad como de las ventajas de anexarse a su administración. Destacaba en esta política de alianzas el hecho de que los jefes regionales aliados al llauto o corona imperial conservaban sus privilegios de mando dentro de su región, aunque supervisados por los administradores de la metrópolis de la época, el Cuzco. Cómo entender, si no es dentro de esta tradición, la extrañísima conducta del moro que le ofrece al cautivo compartir su corona, cuando lo tiene derrotado y sin ejército.

Esperemos que el montaje que preparamos de *El cautivo* agregue nuevos puntos de vista que nos ayuden a comprender el drama americano.—*HERNAN GONZALEZ DEL BOSQUE. (37 Hinmans Road. LONDON SE 22.)*

## CORRESPONDENCIA MIGUELHERNANDIANA

Una mañana azuleña, velazqueña. La sonrisa afectuosa y honda de Juan Luis. Venía de una de sus acostumbradas visitas al Rastro madrileño. Juan Luis es mi hijo: con su fértil arraigo de vocación y voluntad de historiador. Me tiende unos papeles. Su voz es tan grata como la sonrisa. Sabe de antemano que voy a sentirme gozoso: «Te traigo dos cartas de Miguel». No necesitamos más puentes entre nuestras respectivas sensibilidades. Porque convergen en idéntico mar: en subrayar la extensión dolidamente humana de Miguel, de Miguel Hernández. Mi hijo sabe

[15] URIBE, *op. cit.*, pág. 41.

estas preferencias, las comparte conmigo y no olvida que ya escribí tres libros sobre el poeta de Orihuela y que ando tras otro de idéntica temática. Eso es tan sólo el preludio. Pues es verdad. Me trae preciosos papeles, son documentos de un hombre, de una época. Cartas con el acento de una muy precisa hora de España, la que vivieron miles y cientos de miles. La hora de inquietos días, en la posguerra, en los años sin careta en su dureza y que correspondieron a 1939, 1940 y 1941. Es decir, en esos años escuetamente porque fueron los últimos años vividos por el poeta, ya fuera en la cárcel, ya fuera en la enfermería del Reformatorio para Adultos, de Alicante, que es donde iba a morir, enfermo, el 28 de marzo de 1942, tres años exactamente después de desmoronarse el conjunto de los frentes de la zona republicana y malográndose así para siempre una de las poesías más apasionadas y tensas de la lírica española.

Hablo con Juan Luis, cambiamos impresiones. En el fondo, nos acongoja y nos estremece aquel sufrimiento de España y de los españoles, nos atenaza en la garganta el volcán del grito y la necesidad de la protesta; nos duele la vida del poeta. Y se alza la problemática de lo ético, aunque en su espejo sociológico: es correspondencia privada y, seguramente, inédita. ¿Cómo fue a parar al Rastro? Adviértase que es una copia, una fotocopia y nada más. ¿Por dónde andará el original si es que existe? Se redondea el perfil miguelhernandiano en su serena sensatez y en su lógico orgullo. Respeto todo aquello, y pienso en estas cartas que llevan la espina muy hincada: verano de 1940. Cuando más dura era la represión en España, cuando más difícil era hallar comprensión y ayuda. Quien tuvo estas cartas les puso chinchetas en las cuatro esquinas del papel y así las contemplaba y las leía y las interpretaba. Humanismo de una sencillez desarmante y, por eso mismo, muy digno de tenerse en cuenta. Amor y solidaridad. Compartiendo, y débese recalcarse, lo que sufrió el poeta y su pueblo, en sí mismo y en su familia, en su poesía y en su España.

Las cartas del poeta están escritas en Madrid. Con la presencia sensible de profundas amistades, como la del poeta de Velintonia, 3: el autor de *Sombra del paraíso*. Julio y septiembre de 1940 con la estancia en la cárcel de la plaza del Conde de Toreno, en Madrid y casi junto a la Gran Vía y casi lindante con la calle San Bernardo. Fue allí donde Antonio Buero Vallejo, preso como el poeta, le hizo el conocido dibujo a lápiz, embelleciéndole, en perfecta depuración honda. Y entonces ya había sido condenado a muerte el poeta, aunque la sentencia quedó en doce años y un día (Miguel se lo anunció a su mujer el 23 de julio). Cartas con la escalofriante realidad del hambre y del miedo. Josefina, su mujer, ya había ido vendiendo algunos enseres, y hasta surgió la mala suerte de que el niño, su hijo, hubiese enfermado y de cuidado. Él poeta y su mujer vi-

vieron semanas de angustia, consumiéndose en la impotencia. Aunque la entereza de Miguel es ejemplar, y siempre animando a su mujer y hasta fabricando juguetes para su hijo. La existencia les estaba mostrando uñas y de veras recibían arañazos y zarpazos. La cruda verdad del vivir y la exigencia del presente. Con ansias de soñar en el porvenir, teniendo confianza y esperanza. Los ecos de lo que ocurría «fuera» y las palabras de los compañeros y los trabajos intelectuales y manuales en la prisión, el afecto de poetas como Vicente Aleixandre y la ayuda en metálico de Germán Vergara (por indicación de Pablo Neruda). Hay muchos problemas para poder subsistir y al poeta le preocupan también sus cuñadas, tan jóvenes y en trance tan duro entonces: cariño de la familia.

Tras las rejas de aquel caserón de rojizos ladrillos (antiguo convento), el poeta se iba consumiendo, pese a su reacción y a su intenso entusiasmo de luchador y a su amor de esposo y de padre. ¿Cómo adivinarse que había luz si las sombras imponían su dictadura absurda? La paciencia, la tranquilidad, la serenidad, armas de incalculable alcance para quien las posee, pero a sabiendas de que resulta casi imposible obtenerlas en tamañas circunstancias. Sufrir, apurarse, consumirse, son verbos más adaptados a la realidad. Y, sin embargo, Miguel reaccionaba y se erguía en las soledades de sus pensamientos, soñaba con paisajes caseros y dichosos: Orihuela, Cox, Alicante... ¿Habría remisión de la pena y se reuniría con los suyos? Tal es la etapa crítica de su vida. En la constante tortura del abatimiento y con las espinas de la derrota de la causa popular y republicana. Patetismo. Emoción. Lágrimas. Acontecimientos dramáticos, de esos que dejan su huella para siempre imborrable. La prisión de la plaza del Conde de Toreno, y allí está el poeta desde el 3 de diciembre de 1939. Ya era la sexta cárcel de su itinerario de preso desde que acabó la guerra y tras su odisea sin éxito por la provincia de Huelva y en la frontera con Portugal. El encierro y España. Miguel sentía vibrar en su corazón los ramalazos apasionados y desvalidos de millones de compañeros, él tuvo que aportar su acción y sus versos. Miguel, que había escrito lo de «Cuando amo canto, cuando beso callo, como los ruiseñores» y eso de «Si analizas tu alegría, te entristeces» y, sobre todo, las palabras de llameante poética humana: «El hombre anda solo por el mundo, pero, en general, no lo sabe. Se da cuenta de la infinita soledad el hombre que, además de hombre, es poeta. Para él están reservados desde el principio las terribles tempestades de la soledad».

La prisión, la soledad, la tempestad... El poeta y la elegía de voces poéticas.

La correspondencia, una crónica sincera de circunstancias y anécdotas.

Veamos la carta que lleva la fecha «Madrid, 30 de julio 1940»; y dice el poeta, dirigiéndose a su mujer: «Mi querida esposa: No tienes derecho a estar desesperada. Es posible que nos juntemos este mismo año, ya que hay quienes condenados a 20 y 30 años han salido en libertad. Ten confianza y no pierdas el ánimo. Vergara ha marchado a su país, pero ya he avisado a Vicente para que te mande el dinero él. Haz todo lo posible para no llegar a tanto rebajamiento. Bastante rebajados estamos para que tú, hija, tomes la decisión de hacer lo que me dices. Bastante vergüenza es la situación de Carmen y Gertrudis. Háblame de nuestro hijo. Conocerá a su padre pronto. Donde vaya, donde me lleven viviré. No te preocupes. Tú sabes que en ninguna parte me muero de hambre. De cara ando tan renegrido y huertano como siempre. Me conocerás. ¿Y yo a ti? Espero que las penas no te desfiguren hasta el punto de desconocerte. Animo. Hasta pronto, Manolillo, Josefina. Abrazos, besos y mi cariño, Miguel.»

Excelente actitud, emocionante entereza, un hombre en su sufrimiento, pero que saca fuerzas de flaqueza. ¿Es que se reconocerían en la libertad, tal como habla el poeta? El poeta, con sus treinta años, y su mujer con sus veinticuatro. Y un hijo, Manolillo, como epicentro del hogar en tan desvalida situación. Todo coincide en la verdad del momento. Una condena que en carta del 23 de julio de 1940, Miguel comunicaba a Josefina. Tomo datos biográficos de esas palabras: «He firmado doce años y un día de prisión menor. No te miento. El fiscal pedía treinta y al fin me han rebajado dieciocho. No es mucha edad doce años. Y a casi todos los condenados a esta pena les suelen poner pronto en libertad. Es posible que me trasladen a un campo de trabajo o a un penal, donde me darán un pico y en unos cuantos meses nos veremos juntos. Ha sido una verdadera suerte salir tan bien y debes alegrarte.» (Este texto epistolar se lee en *Miguel Hernández, rayo que no cesa,* de María de Gracia Ifach, página 282, Plaza & Janés.)

La espera, con sus garras que van a la esperanza y a la desesperanza, la dura lección de la dura sentencia. Y la vida, esos días que tanto hostigaban, como ortiga, al hogar miguelhernandiano. No se olvide el estremecedor aliento de las *Nanas de la cebolla.* Hambre y miedo y la ruptura del amor, con una separación cruel, nunca merecida. Todo falta en la casa del poeta. No iban a llevar a Miguel a un campo de trabajo, no iba a tener en las manos un pico y una pala como en aquellos días febriles y luchadores de septiembre y octubre de 1936, cuando anduvo trabajando en grupos de zapadores, haciendo trincheras, respondiendo voluntariamente, hondamente, al llamamiento popular del 5.º Regimiento, ante la progresión de las tropas nacionalistas desde Talavera de la Reina y To-

ledo hacia Madrid. La libertad emocionada de entonces, y la falta de libertad de ahora. La prisión, la derrota, el encierro, la impotencia. La espera y desesperarse. Sabe que tiene que reaccionar y alentar a los suyos. El dolor intenso e inmenso de Josefina. ¿Cómo no comprenderla y compadecerla? Privaciones y correspondencia: el único puente de las realidades aquellas. Un mundo de acechantes heridas, y debatiéndose la pareja que tanto se quiere, entre la mujer creyente y católica a fondo y la postura religiosa actual del marido. Una problemática que se repercute en las misivas. El, animoso, pese a todo; ella, desesperada. Es lo que se refleja en la interrogación de María de Gracia Ifach, tan angustiosamente unida a la solidaridad y estudio del drama miguelhernandiano y que comparte íntegramente: «¿Cómo no desesperarse y hasta desear morir?» (página 283 del libro citado).

Veamos la otra misiva. Dice lo siguiente y con la misma angustia en el pozo del vivir. El tema es idéntico: aferrarse a un clavo ardiendo para así sobrevivir y capear el terrible temporal que a su hogar azota, al igual que a su propia existencia y a España popular entera. Pero ya sabe el poeta que las cosas no serán tan fáciles como anheladamente creía; ya sabe que no le darán un pico y una pala en un batallón de trabajo y que entonces abundaban por toda la geografía española. Pero el poeta ansía ver a su mujer y a su hijo, es la necesidad que escarbaba ávidamente en sus constantes y tercos recuerdos de cariño. Tensiones muy dolientes en los quebrantos del tiempo de tristeza y de cárcel. Escuchemos con pudor y respeto lo que escribía el poeta a su mujer:

«Madrid, 16 de septiembre 1940.

Mi querida esposa: O se ha perdido tu carta, o no has recibido la mía. Pienso si estarás con algún otro mal, además de los que tenemos. Dame noticias, que no se me hagan tan largos los días, Josefina, y dime si has recibido ya dinero. Escribe a Vicente a Miraflores, no hace falta el nombre de la calle, y si te da vergüenza cúbrete la cara al escribir. ¿Qué va a ser de nuestro hijo y de ti si no? Este año no celebraremos mi santo juntos, Josefina. Hay muchos años por delante, y lo celebraremos doblemente. Ahora sólo pienso en ser trasladado, y no te digo nada de libertad. Sería esperanzarte inútilmente. ¿Están tus hijas, tu hijo y tus ojos hermosos y sanos? Eso es lo más importante y que a ti no te falte fuerza para esperar y seguir luchando por el bocado diario. Dime tú, cuéntame tú cosas, ya llegará el día en que yo pueda hacerlo. ¡Cuánto he de contarte, hija! Ten la seguridad de mi cariño, cada vez con más raíces y recíbelo en palabras por ahora con muchos abrazos. Manolillo y Josefina, hasta pronto. Vuestro, Miguel.»

¿Hasta pronto? ¿O hasta nunca, más bien? Ese «pronto» es adverbio de tiempo que sólo tuvo validez en la correspondencia miguelhernandiana. No podía decirle nada de libertad a su mujer. Y eso que tenía muchas cosas por contarle. Nunca se sabrán las cosas que el poeta tenía que contarle a su mujer. Testimonios vivos de la historia de España. Reparo incluso me da el evocar tamaña situación. Un par de cartas, un reguero de dolor, una inalterable sangre auténticamente humana y poética. La grandeza de Miguel Hernández, su grito, su clamor.—*JACINTO LUIS GUEREÑA (37, Avenue Marcel Castié. TOULON [Var-Cöte d'Azur]. Francia).*

# Sección bibliográfica

## HEROISMO, FATALIDAD E HISTORIA: TRES LECTURAS EN UNAMUNO

La bibliografía sobre don Miguel de Unamuno es cada día más compleja y voluminosa. Una minuciosa compilación, seguida de breves comentarios, implicaría ya gruesos volúmenes, que doblados en sus posibles cruces de anotaciones, referencias y anotaciones a estas referencias, se multiplicarían con ansiedad borgiana: formarían un dédalo unamuniano. Pronto sería preciso encasillar tal variedad de estudios en enciclopedias más manejables, y a la mano, ordenadas por años, temas y tratados. Se hablaría entonces de una «enciclopedia unamuniana» (los cancelados *Cuadernos de la cátedra Miguel de Unamuno* serían su fase previa), de una «enciclopedia cervantina» (la reciente *Suma cervantina,* un asomo), de otra «galdosiana» (los *Anales,* un adelanto), que facilitarían el trabajo al novel investigador. Pondrían orden, al menos, a la presente maraña de bibliografías y de «bibliografías sobre bibliografías» que empiezan a poblar el ámbito de los estudios literarios.

Porque Unamuno es hoy por hoy uno de los escritores españoles del siglo XX (a la par con García Lorca; a la zaga Valle-Inclán y Pío Baroja) que más atención acapara de *scholars* y ensimismados hispanistas. Sólo en 1974 recibió la atención de 27 estudios (García Lorca, 42; Valle-Inclán, 30; Baroja, 23). De 55 en 1973, de los cuales 11 establecían relaciones comparadas: Bergson-Unamuno, Unamuno-Mazzoni, Pirandello-Unamuno, Borges-Unamuno, Fray Luis de León-Unamuno, etc. En el mismo año (triunfal para don Miguel), Valle-Inclán es objeto de 17 estudios (cinco establecían nexos comparativos); García Lorca, de 27; Baroja, de 21. Buen año 1972 para don Miguel (27 estudios, tres de carácter comparativo), pero aún mejor el 1971. Es objeto de 36 estudios, disminuyendo en 1969 (25), pero presentando un nuevo pico en 1968: 46 estudios (cinco de carácter comparado), obteniendo un promedio de 40 ensayos anuales en el decenio 1964-1974 *(MLA International Bibliography,* 1964-1974).

Se diría que leyenda y mito ayudó a encumbrar a García Lorca; que la mueca desgarrada, el gesto y la estrafalaria figura quevedesca de Valle-Inclán captaron la dramática, simbólica y real de una España goyesca, siempre presente; que la sinceridad y el desparpajo—con todo un mundo de inhibiciones y frustraciones a cuestas—es el atractivo clave de los personajes de Baroja, hechos de tiempo y dinamismo. Pero don Miguel es más rico, más complejo y universal. De «gigante de su generación» lo califica Donal L. Shaw en su magnífico trabajo *The Generation of 1898 in Spain* (London, 1975); de «héroe intelectual», Manuel Durán en su prólogo al libro de Victor Ouimette, si bien exagerando los términos comparados: *Walt Whitman* o *Mark Twain.*

La fuerza magnética que aún ejerce Unamuno sobre sus lectores (fascinó a mis estudiantes de la Universidad de Columbia) radica precisamente, creemos, en esa conjunción bipolar que se establece entre su *persona,* académica, sagaz, y el hombre que la historia; entre su actitud fársica, a veces teatral, siempre exhibicionista («es preciso distinguirse», apunta en su ensayo *La dignidad humana),* y su tremendo mundo interior abierto de par en par, en lucha desgarrada y a dos voces: la del yo filósofo, romántico y contemplativo, y la del *alter ego,* desesperado *homo* trágico *(nihil alienum in me puto,* diría) carnal, en lucha ciega, diabólica, por romper su atenazante mortalidad y aferrarse a la frágil navecilla de sus huesos. Y la representación de esta *dramatis personae* tiene un complejo fondo escénico poblado de sombras (dudas y contradicciones) y vigorosas luces; una ciega ansiedad de crearse e influir en el mejor sentido nietzscheano del «vitalizarse», de suprimir la temporalidad y hacerse eterna presencia en el presente.

Tres libros hoy sobre Unamuno en mi mesa, todos ellos escritos (al menos, publicados) en 1974. En principio, tesis doctorales (dos de ellos) presentadas en prestigiosas universidades, y que han seguido un proceso de reelaboración y continua reescritura hasta convertirse en este formato plano y rectangular que llamamos libro y que ocupa un espacio físico en estantes y anaqueles. Y si bien justificaron un requisito académico (su función inmediata) importa preguntarnos hoy si se justifican en la bibliografía unamuniana. Es curioso observar, sin entrar todavía en el detalle, que presentan un índice de materias casi idéntico, que siguen un proceso cronológico y diacrónico similar y que dos se anuncian con atractivas imágenes: *Reason Aflame* (Victor Ouimette) y *Webs of Fatality* (David G. Turner), dentro de la rigurosa estructura, a veces monótona y rígida, de la tesis doctoral.

La primera monografía, *Reason Aflame. Unamuno and the Heroic Will* (New Haven, Yale University Press, 1974), del canadiense Victor Ouimette, profesor en McGill University (Montreal), tiene por objeto,

nos explica en su «prefacio», estudiar un tema, según él, «clave» en Unamuno (el heroísmo), visto a través de varios cortes transversales (textos) y a lo largo de la evolución horizontal de su escritura: de *Del sentimiento trágico de la vida* a la *Vida de Don Quijote y Sancho;* de su poesía y ensayos a sus caracteres novelescos. Dicho enfoque, a la caza de citas que apoyen un tema o de seleccionar textos que apoyen un concepto (héroe, heroísmo, heroicidad, heroico), ya delimita el análisis y hace parcial cualquier hallazgo o disquisición. Por otra parte, sistematizar un concepto en Unamuno es asentar afirmaciones que en su dualidad dialéctica se tornan en ambiguas: es concluir y diferenciar; a veces, negar lo concluido.

Cierto es que el héroe establece relaciones básicas en la concepción y estructura de una obra, que determina la acción del relato y que concluye el episodio. Cierto que a través de él se engloban los otros personajes, determinando la misma disposición horizontal de la narración. Y que tal disposición es triple: *a)* a través de la misma entidad del héroe (ideología, formación, antepasados); *b)* en su relación con los otros personajes (mundo social referido; mundo ficticio; psicológico, con sus posibles trasvasaciones y cambios) dentro de la obra; *c)* o señalando la relación con los otros héroes: dentro de otras obras y en la diversidad de concepciones. Así, del diferenciar se pasa al definir; de la ordenación a la concreción. Cabe primero asentar los conceptos de «héroe», «heroísmo», «heroicidad»; definirlos en su generalidad y analizarlos en su diferenciación; en su concreción textual: ensayo, poesía, ficción. Pero no sólo como tema o como cierta capacidad impulsiva, semi-mística, de sublimación individual; también como eje coordinador y estructural, en cuanto que genera, motiva, altera o intercambia la disposición gramatical de todos los elementos del discurso narratológico: desde la biografía interior de los personajes hasta sus relaciones con los otros. Porque analizar el concepto de héroe en la antigüedad (Grecia) para desde aquí saltar al siglo XIX (Carlyle, Nietzsche, Tolstoi) es caer en el síndrome de la tesis doctoral en un afán de pluralidad y totalización. El héroe de Unamuno, muy al contrario del de Carlyle, radicado en un ámbito social e histórico, o el de Nietzsche, hecho de prerrogativas éticas y sociales, alcanza su inmortalidad y se trasciende en el esfuerzo interior (pp. 16-17); en el acto afirmativo y no menos heroico del querer ser; en el conflictivo y dialéctico ser-no ser (ontológico y vital), implicando a veces al hombre masa, al intrahistórico y pasivo.

Se concluyen las páginas finales (pp. 210-211) con una agrupación de los protagonistas de Unamuno en cinco grupos no claramente diferenciados. El criterio de agrupación es por el grado o por la carencia (en cuatro casos) de una constitución heroica. Pertenecen al primer grupo

aquellos que calificaríamos de «héroes frustrados»: carentes de suficiente coraje dejan de constituirse como tales. Los controla un ojo omnisciente (el dios-creador unamuniano) y los determinan fallas que escinden sus personalidades o las doblan. A un segundo grupo corresponden los que, si bien poseen las cualidades propias del héroe, no se constituyen como tales, forzados, en parte, por diversos factores: ambiente, circunstancias sociales, ideología, etc. En el tercer grupo incluye Ouimette al héroe unamuniano. Lo definen sus realizaciones ultraístas, movidas, en parte, por el amor (San Manuel); en parte, por una voluntad férrea de existir: Augusto, en el capítulo final de *Niebla.* Una persistencia destructiva (hiperbólicas posiciones vitales), a veces caricaturesca, distrofia el destino de un cuarto grupo, no muy diferente, como podemos ver, del segundo. En el quinto incluye Ouimette a aquellos que no llegan a desarrollar ni su individualidad ni el sentido de agonía preciso para otorgarles una base que los lance a un destino heroico. Vale observar que sólo los incluidos en el tercer grupo se realizan, según Ouimette, como héroes. Si esto es así, y si al héroe lo distingue una intensa fuerza de superación y de trascendencia (el Cid, el Quijote, el héroe colectivo en *Fuenteovejuna);* si se define, a su vez, por un gran control y equilibrio psíquico; por la virtud, el valor y el riesgo (el héroe romántico); los procesos literarios, en este caso «la generación del 98», y sociales (véase la tesis de Carlos Blanco Aguinaga en *Juventud del 98,* Madrid, 1970, o la de Lucien Goldman al afirmar que la obra literaria es, en parte, una concepción plural), ponen en duda la posibilidad del héroe en Unamuno, en Baroja o en la efímera novelística de *Azorín.* Serían héroes retóricos, es decir, «a(prota)gonistas», en cuanto que sobre ellos se virtualiza el proceso narrativo en sus coordenadas sociales y en su conflicto interior. Porque ni en hazañas ni en hechos se trascienden a la guisa de un Ulises, un Eneas o un Vasco de Gama. Y si bien hay actos heroicos explícitos en *San Manuel Bueno, mártir,* en *Abel Sánchez,* en *La tía Tula,* distan mucho estos personajes de poseer la andadura propia del héroe clásico, romántico o moderno. Sus personalidades quedan escindidas o atrofiadas por la duda *(Augusto Pérez),* por el ansia de una maternidad espiritual *(La tía Tula),* por una idea preconcebida (la lógica y la razón en *Amor y pedagogía),* por el determinismo de un ser externo (ficticio o social) que los maneja en *Cómo se escribe una novela.*

De ahí que el mismo Ouimette llegue a afirmar que los caracteres de Unamuno no son verdaderamente heroicos (p. 146). Pese a mostrar ciertas cualidades autobiográficas (tesis de Gullón), concluye, páginas más adelante, que si el heroísmo es, en parte, un fenómeno social, los protagonistas de las novelas de Unamuno carecen de esta sociedad en la que puedan ejercer y sustentar una finalidad heroica completa (p. 125).

Sin embargo, la concepción de Alejandro Gómez en *Nada menos que todo un hombre* se amolda, creemos, y como bien ha observado David G. Turner, en el patrón típico del héroe romántico, siguiendo el trazado del don Alvaro del Duque de Rivas en *La fuerza del sino* (act. I, esc. 2). Alejandro Gómez es hijo bastardo; se desconoce su origen; empañan los recuerdos de su infancia la sombra adusta del padrastro, que lo maltrataba; vive una vida misteriosa en Cuba y México; allende se fragua una gran fortuna, y al poco tiempo, joven, regresa como acaudalado indiano. Plebeyo en su conducta, una aureola cuasi mítica envuelve su figura: «corrían respecto a él las más fantásticas leyendas».

Carecemos, por otra parte, de una definición precisa de «voluntad heroica» *(heroic will)*, como concepto crítico o filosófico sobre el que centrar previamente la discusión. Si este concepto es fundamental en la ideología unamuniana, y si está más explícitamente expresado en su *prose fiction* (p. 212), choca que sólo se le dedique un capítulo (el último) a esta sección, siendo tan compleja la novelística de Unamuno. Pero creemos que los héroes de Unamuno no se constituyen *a priori* como tales (sus acciones son la mayoría de las veces interiores) ni por la temática (con frecuencia biográfica), ni por las relaciones que establecen (circunscritas a un reducido número de personas), ni por los actos que ejecutan (raras veces trascienden el ámbito social). Son lo que son debido a esa obsesión ontológica en constituirse en referentes de una escritura que los limita, los mueve y los «ficciona»: máscaras (no pocas veces títeres) de una mano blanca, invisible (aunque siempre presente), que los va trazando. En cuanto que esta escritura es sello, signación y grafía, se trasciende en ella un impulso de «agonismo», «nivolismo» o fatalismo que es heroico. Porque escribir con una previa conciencia de mortalidad es para Unamuno ciega ansiedad de trascendencia, afán de reafirmarse en cada calco gráfico, en una enunciación que designándose en otros apela a la misma designación. A la caza de esta escritura, que se torna por agónica en heroica, debieran haber empezado las pesquisas de Victor Ouimette. Lo demás es, y como bien reza el adagio castellano, «llover sobre mojado». Afirmar, por otra parte, que Unamuno es un escritor didacta es simplificar con riesgo (p. 214). Existen otros pequeños detalles más fáciles de corregir. Por ejemplo, la bibliografía debiera ordenarse cronológicamente: Carlos y no Charles, García Yebra y no García Yerba, etc.

Mejor trazado, de más fácil lectura, cerebral en su esquematismo, por lo mismo más lógico en su desarrollo, es el libro de David G. Turner, *Unamuno's Webs of Fatality* (London, 1974), que da título, a su vez, a la conclusión (cap. IX, pp. 150-167). La semántica de la imagen, en su concepción simbólica y en su representación como signo visual y táctil,

sirve de asentamiento explícito en el trazado de esta «poética» de lo fatal. Empleada descriptivamente, elabora, traza y articula la trama («Web») temática (también la mítica) de lo fatal. Dicha estructura conforma el sistema interno de la ficción unamuniana. Perspectiva, por otra parte, obvia, cifrada de antemano por el ojo monolítico del dios-creador que preside parte de la novelística de Unamuno.

Funciona la semántica de lo fatal bajo el hidalgo nombre de «razón» y «pedagogía» en *Amor y pedagogía;* está presente en la formulación mítica de Joaquín Monegro en *Abel Sánchez;* en el grito agónico y en la fuga inconsciente de Alejandro Gómez en *Nada menos que todo un hombre,* quien tímido, humilde, reprime y oculta al otro yo. La quijotesca imagen del simpático San Manuel, en su lucha por aparentar lo que no es, entre faz beatífica y martirio psíquico (es bueno y es mártir), establece, a partir de la misma enunciación, la telaraña de lo fatal: la doble cara que escinde ser de quehacer. Y al igual que Sancho se convierte en la razón de la sinrazón de Don Quijote, el hombre nuevo, Lázaro, se convierte en la fe (aparente) de la sin-fe de San Manuel. Muerto uno, continúa el otro la labor del anterior.

El concepto de «sino» es comentado con frecuencia por Unamuno, tanto en su poesía *(OC.,* VI, 541-542; XI, 1047; XIV, 508; XVI, 656) como en su prosa, y sobre todo en el ensayo «Sobre el destino», publicado en *Nuevo Mundo* (Madrid, 17-VII-1915). El drama *Fedra,* sus traducciones de las tragedias de Séneca, su misma ocupación como profesor de filología clásica, lo familiarizan con los diversos enfoques del tema presente en las tragedias griegas y latinas. Ya en *Del sentimiento trágico de la vida* desarrolla Unamuno varios de sus sentidos. Sus diferentes presupuestos conforman la concepción «nivolesca» del héroe que Unamuno denomina «vivíparo», y de la misma ficción: «el argumento se hace solo»; el signo gráfico se postula «sin saber lo que vendrá» *(OC.,* II, 895). Tal concepto, reciente en el drama francés—Jean Cocteau, Giradoux, Sartre—, al igual que el de Dios como negación, la providencia como signo beatífico y el azar como fuerza incontrolable, establecen los desplazamientos y la línea anecdótica de los caracteres unamunianos.

Una paciente y exhaustiva referencia a textos precisa la exposición de David G. Turner. Esta sigue aquí un orden también cronológico. La morfología de varias imágenes, en su dualidad semántica (dentro del paradigma textual) y simbólica (dentro del módulo narrativo); la reicidencia de la misma imagen en otros relatos van urdiendo el entramado de lo fatal. El determinismo social e histórico de *Paz en la guerra;* el postulado binómico en *Niebla;* la sedienta pasión de comunión maternal en el relato de «Dos madres», incluido en *Tres novelas ejemplares y un pró-*

*logo,* se imponen como postulados previos en la génesis y concepción de los relatos. En *Abel Sánchez* la fatalidad viene enunciada al enfrentarse el libre albedrío de Joaquín frente a su carácter, que de alguna manera (casual o caprichosa) le ha sido impuesto, determinando su modo de ser en continua lucha consigo mismo. Ante el cuadro que Abel pinta, representando la historia bíblica del primer fratricidio *(Génesis,* 4, 1-16), Joaquín se identifica inconscientemente con Caín. La lectura del *Caín* de Byron (mito romántico), en conjunción con el mito bíblico aludido, y el latente mito clásico de Helena, Paris y Menelao *(Ilíada,* III) agudizan en Joaquín la impotencia de la lucha contra él mismo (págs. 65-73). La misma presencia de Helena agrava este acondicionamiento fatal en la vida de Joaquín. Y si bien es *Abel Sánchez* una penetrante representación del hombre corroído por la envidia y el odio, encubre a la vez, y paradójicamente, al *alter ego* en lucha entre lo que es y lo que quisiera dejar de ser. Frecuenta la iglesia y el casino; proyecta dedicarse a la investigación científica para así vencer en fama al Abel artista, pero siempre fracasa, incapaz de doblegar y repeler a su otro yo instintivo, pasional.

La esterilidad de Raquel en el breve relato de «Dos madres» la condiciona a una manera de ser, asociándola, onomásticamente, con la Raquel bíblica *(Génesis,* 30, 1-5). La tara fisiológica predispone en ella su condición psíquica; en *Abel Sánchez* tales correspondencias se alternan (páginas 81-82, 91). El hombre que Julia concibió para ella en Alejandro Gómez *(Nada menos que todo un hombre)* predispone «fatalmente» el acontecimiento narratológico. Aquí, el «querer ser» que se emancipa de una infancia oprimida se trueca en el «no ser» de vuelta de América. La ascendencia humilde de Alejandro, como en Raquel la esterilidad, condicionan su sino. Dicha imposición, que motivó en principio la superación de Alejandro, lo lleva a enfrentarse radicalmente, y ya casado, a una sociedad a la que no pertenece y a las convenciones sociales de ésta, en las que no cree (pág. 90). Así, su conducta se bifurca entre un querer ser que nunca fragua, al ser negado, y por oposición, por el querer no ser que justificó la unión con Julia. Dichos dobles, conceptuales y paradójicos, vividos en tensión dialéctica, esquemáticos en su presentación, desnudos, marcan el trazado línea a línea de una escritura problemática y pasional en su más elemental definición; por lo mismo, fatalista. Es, pues, esta monografía de Turner obvia en sus enunciados. La justifica el traer a colación, por vez primera, uno de los conceptos más básicos, y menos explorado, en Unamuno: la dialéctica entre vida y destino, pero en su aspecto más fatal: el trágico.

Cinco breves capítulos y dos escasas páginas dedicadas a una bibliografía «selecta» (88 págs. en total) constituyen la monografía del pro-

fesor Demetrios Basdekis: *Unamuno and the Novel,* publicada bajo los auspicios de «Estudios de Hispanófila» del Departamento de Lenguas Romances de la Universidad de Carolina del Norte, en Chapel Hill. Se la dedica a tres ilustres maestros, ya desaparecidos: A. Rodríguez-Moñino, José F. Montesinos y Rafael Pérez de la Dehesa. No es ésta la primera incursión del profesor Basdekis en el tema. Sobre Unamuno versó su tesis doctoral y otras recientes publicaciones: *Unamuno and Spanish Literature* (Berkeley, 1962) y *Miguel de Unamuno* (New York, 1969). Sorprende lo ambiguo del título, y no menos el que a tan amplia enunciación se le dediquen escuetos capítulos, sumamente generalizados. Estos, sugestivos en su enunciación (I: Socialism and a First Novel; II: An About Face; III: Miguel de Unamuno and Miguel de Cervantes; IV: Realism and Human Passion; V: Exile and Return), se desplazan de la enunciación. Tal es el caso en el capítulo V, donde la referencia biográfica («Exile and Return») apenas guarda relación con la materia analizada: *Cómo se hace una novela; San Manuel Bueno, mártir,* y *La novela de Don Sandalio* (págs. 75-86).

Al Unamuno joven socialista hizo documentada referencia Carlos Blanco Aguinaga *(Juventud del 98)* y anteriormente Rafael Pérez de la Dehesa *(Política y sociedad en el primer Unamuno,* Madrid, 1966). Dicha ideología socio-histórica, indica Basdekis (pág. 21), mueve la génesis y el desarrollo de la primera novela de Unamuno, *Paz en la guerra* (1897). Su trazado realista (vía Balzac, Zola, Galdós); detallada documentación; meticulosidad de hechos, referencias y datos, le confiere cierto aire de credibilidad. La comunidad se constituye en el protagonista, y éste está acondicionado por el medio (tesis de Taine). Está ya implícita la concepción del término «intrahistoria» como substrato elemental sobre el que se asientan los hechos extrínsecos e históricos (pág. 27).

Se traza brevemente en el capítulo II el cambio de sentido en la novelística de Unamuno presente en *Amor y pedagogía* (1902). A su crisis religiosa (posible causa del nuevo giro) añade el desencanto con los ideales socialistas—debido a su aspecto extremista y violento—; las nuevas lecturas (filosofía idealista) y el íntimo aborrecimiento que siente hacia el racionalismo y los nuevos asentamientos científicos. Sus protagonistas, en buena parte aberrados y grotescos, constituidos a veces por desquiciadas personalidades, son símbolos de representaciones abstractas; de alegorías conceptuales. El diálogo y el monólogo interior (ya señalado por Eugenio de Nora); el uso del presente verbal como signo de actualización y de inminencia; la primera persona en el discurso narrativo (Basdekis *dicit),* reducen la trama a una sola perspectiva. De este modo se profundiza el análisis, poniendo al descubierto un mundo interior en lucha (págs. 40-41).

Esta habilidad de explorar variados puntos de vista, en una presentación condensada y breve, es la marca distintiva de *Abel Sánchez* (página 63), analizando a continuación el profesor Basdekis *Tres novelas ejemplares* y estudiando los varios niveles de lecturas que ofrece *Nada menos que todo un hombre.* Uno, a través del protagonista (Alejandro Gómez); el otro a partir de su mujer Julia. No agotan estos dos enfoques las otras posibles lecturas de esta novela: la psicológica y la lingüística; la semántica («todo un hombre») y cultural; la sociológica y marxista (plebeyo/burgués/aristócrata), e incluso la mítica.

Justifica a esta monografía tan sólo su estilo elegante y bien elaborado. Pero dicha exégesis sólo quedó en esto: apenas unos granos entre las amarillas y doradas pá(jas)ginas.—*ANTONIO CARREÑO (4080 Foreign Languages Buildg. University of Illinois. URBANA, Ill. 61801. USA).*

## LA EXPRESION LIBERTARIA DE ANDRES SOREL

El *Discurso de la política y el sexo* es, en principio, la memoria novelada de un tiempo y de un país. De un tiempo que se concreta en torno del año 68, estrictamente del mes de mayo. De un país que se refiere a España, la España de la posguerra, la España de la dictadura del general Franco. Fecha y país claves para el entendimiento correcto de la historia contemporánea europea. Andres Sorel ha optado por reflejar la angustia personal y colectiva de un período que se define obligatoriamente por la represión y por la mediocridad. Cuarenta años que han retrasado el vértigo de la historia de una nación hasta retardarla a límites inconcebibles. Pero no es ni ha sido un hecho aislado en esa Europa en la que los españoles queremos integrarnos y que no acaba de admitirnos de una manera clara, sino que más bien se nos dan diariamente reticencias y medias palabras a cambio de una ilusión nacional que no se ve correspondida como mereciera. Esa Europa se nos aparece a los españoles como una novia esquiva o como una vieja prostituta que no quisiera entregarse nunca más. Virgen o puta, Europa hoy por hoy, en el momento en el que se escribe este artículo y en el que fue concebida la novela de Andres Sorel, es un sueño lejano y doloroso. Un sueño que es tanto meta como punto de partida para todos los que deseamos el progreso y la civilización para nuestro país. España no es ajena a Europa, ni lo ha sido en estos últimos cuarenta años. Antes se ha dicho que el Régimen del general Franco fueron cuarenta años de dictadura,

pero también advertir que España fue para Europa en ese tiempo una bestia negra especial que le recordaba a todo militante europeo de la izquierda la mala conciencia que históricamente tenía que tener ante un ejercicio descomunal de insolidaridad como el que se cometió con España. He dicho que España y Europa no se han ignorado en esa larga noche del fascismo. Cuando Andres Sorel fija la acción narrativa de su novela en torno del mayo del 68 europeo, conviene advertir que, fundamental y esencialmente, fue francés. Que la revolución imposible se gestó y fracasó en París. Pero que el autor huía de un Madrid del mismo mes ocupado y violentado por las tropas de un régimen que ignoraba intencionadamente todo lo que sonaba a libertad y a posibilidades de convivencia. Ante la razón de la fuerza, se imponía la fuerza de la razón. El mayo del 68 francés fue un estallido de la libertad y de la independencia de un pueblo que históricamente había dado ejemplo de adelantamiento a todas las peripecias históricas que en el mundo ha habido. Pero Andres Sorel no olvida en su novela ni el fracaso de ese mayo francés, luminoso y abierto, ni que el año fue más largo y más complejo. Que aquello que tuvo lugar en la ciudad francesa y que había repercutido de una manera especial en Madrid, tuvo su prolongación en la ciudad checoslovaca de Praga, en la que en el mes de agosto del mismo año las tropas soviéticas del Pacto de Varsovia liquidaban una experiencia que intentaba la construcción del socialismo en la libertad. Lo que se ha conocido como la Primavera de Praga. A los soviéticos no les importó lo más mínimo romper y detener el ritmo de la historia que podrá recuperarse, pero que pasará el tiempo para que esto pueda suceder. En definitiva, lo que propone la novela de Andres Sorel [1] es, en principio, la huida de un militante de la izquierda de la España franquista. Su encuentro con Europa, una Europa que el autor ha sabido ver como múltiple y no homogénea, y que ese militante vive la experiencia del mayo francés y la del agosto de Praga. Dos acontecimientos en el mismo año con signo opuesto y contradictorio. Si el primero era el alumbramiento de una nueva era, la posibilidad de la realización de una revolución heterodoxa, la segunda era el renacimiento de la represión y de la opresión y manipulación de un pueblo que creía posible la libertad. Si ese militante de la izquierda pretendía encontrar una ilusión perdida en su país, es evidente que la encontró en Francia, donde dio con la depresión que creía haber abandonado en la frontera y que encontró en esa revolución abortada. Pero la experiencia negativa de Praga le sume en un abismo que inevitablemente le lleva a consecuencias pesimistas con respecto al futuro de la izquierda en el mundo.

[1] ANDRÉS SOREL: *Discurso de la política y el sexo*, Ed. Zero Zyx, Madrid, 1978.

Andres Sorel ha tenido el acierto de narrar toda la materia que anteriormente se ha reseñado como una novela. Quiero decir con vocación narrativa, con la conciencia de que son elementos personales que pueden constituir el entramado argumental y formal de una novela. En este sentido, la obra de Sorel no es un documento histórico que denuncia a líderes del partido comunista con una documentación amplia o escasa. Es, por el contrario, la visión de un militante del partido que denuncia las luces y las sombras de hombres con nombres y apellidos y de hechos históricos. Que el autor se haya fijado desde el título en la política y el sexo como hilos conductores de la narración no puede considerarse pura casualidad. Creo que son dos elementos que definen perfectamente cualquier movimiento dictatorial, el cual fijará su atención especialmente sobre ellos. ¿Por qué? Porque estas dos manifestaciones definen colectiva y personalmente a todo pueblo y comunidad que tienen que soportar una dictadura política. La censura sobre el sexo y la prohibición sobre la política son las dos armas defensivas que ese régimen tiene para poder prolongar su vida. De esta manera, lo que se pretende reprimir se convierte en protagonista en contra de la voluntad de los censores. Por tanto, me parece un completo acierto que si Andres Sorel ha querido hacer una novela en la libertad, fije su atención sobre los dos caballos de batalla que ha definido el período español de los últimos cuarenta años. Hacer el amor en un régimen dictatorial, viene a decir Andres Sorel, es tan peligroso, como mínimo, como manifestarse políticamente. Eros y muerte vienen a ser las dos caras del ser humano. Quizá, la única constancia de su paso por este mundo.

Además de todo lo anteriormente señalado, en la novela de Andres Sorel hay una enorme libertad sobre la narración erótica, que está vista sin tabúes y sin prejuicios y con un gusto amargo que deja cualquier acto que se ejecuta en contra de cualquier normativa. Andres Sorel ha sabido encontrar un estilo literario que no puedo llamar nuevo porque no lo es, pero que sí defino como muy significativo literaria y estéticamente. Cuando el autor pretende asesinar, y lo consigue, al maldito burócrata de la retórica que nos ha abrumado con su pedantería y su erudición durante cuarenta larguísimos años, lo que está haciendo es no sólo criticar ese comportamiento, sino recuperar una frescura, una alegría y una inocencia del lenguaje que pretende apartarse de la rutina que ha regido en nuestro inmédiato pasado. Esto es importante porque suena a ruptura literaria, una ruptura que todavía no ha tenido lugar de una manera colectiva y que, a primera vista, puede parecer imposible, pero que soy de los convencidos que llegaremos a verla con el tiempo. Con un tiempo que deseo sea breve porque la enseñanza que podemos desprender de la lectura de la literatura franquista es que, con honrosas

y muy escasas excepciones, debe ser una experiencia que jamás debe repetirse. Poco o nada nos han enseñado los maestros de esa literatura, me atrevería a decir que la principal consecuencia es no hacer lo que ellos hicieron. Todo esto se encuentra en la novela de Andres Sorel, que está muy bien escrita y que es el mejor título de su producción hasta la fecha.—*JOSE MARIA BERNALDEZ (Pablo Casals, 6-7.° D. MADRID-11).*

## EPICURO Y LA PLAYA

Tengo un amigo a quien aprecio mucho, lo suficiente como para no aburrirme escuchándole. Me honro con su amistad, y estoy seguro de que, si fuera necesario, no dudaría en disparar sobre el tigre que encabritara mi caballo. Le gustan las chicas y la arqueología, escribir cartas y oír música. Pues bien, mi amigo me ha animado a que glose brevemente un curioso *dossier* sobre la playa, recién aparecido en librerías [1]. A mí me ha parecido una idea excelente.

Las playas, en principio, no me seducen. No sé si me hubieran seducido antes, cuando sólo servían para que el joven y aguerrido Fortinbras discurriera por ellas con su ejército, para que el también joven y aguerrido (pese a ciertos ilustradores) príncipe Hamlet extrajera dolientes conclusiones sobre ese discurrir del campeón noruego; o en el siglo pasado, cuando todas las chicas—muy escasas, por cierto—que había en ellas se parecían a las de los cuadros de Burne-Jones o de Holman Hunt.

(Hablando de chicas del XIX, recomiendo la inmediata y gozosa visión de las que fotografiaba—rudimentariamente—Eugenio Delacroix, con vistas a copiarlas más tarde en sus catástrofes asirias, por ejemplo.)

Lo que sí puedo asegurar es que, *hic et nunc*, las playas no me interesan lo más mínimo, ignoro si por causa de un extravagante atavismo o simplemente por impenitente afición al pasado, aunque esto último se me antoja lo más probable: eran otras, muy otras playas las de antes.

Sin embargo, yo soy la excepción, no la regla. El hecho de que un modesto filólogo con pretensiones de bibliófilo abomine de esas franjas que separan (o unen) tierra y océano, no significa nada. Entre otras cosas, porque lo de menos son las franjas en sí—que me son absolutamente indiferentes, excepción hecha de las que componen mis banderas favoritas—, y sí importan—negativamente en mi caso—esas informes muche-

[1] ROBERTO GODOY y EDISON SIMONS: *Informe sobre la playa*, Madrid, Editora Nacional, 1976, 247 páginas.

dumbres de individuos sucintamente vestidos que se dedican a hollar agua y arena, y a pensar que porque el sol los tueste y estén de vacaciones van a convertirse *ipso facto* en dioses antiguos, de esos que no faltaban en los paseos y avenidas de las ciudades helenísticas.

El libro de Roberto Godoy y Edison Simons se abre con una espléndida frase de Epicuro (de cuya transcripción griega pueden enorgullecerse sus citadores, pues sólo hay una errata— θεος no lleva el acento pertinente—y nuestros tipógrafos suelen ser siempre mucho más insensibles a la ortografía helénica en libros no especializados), una frase que, traducida al español, reza así: «Un dios es un animal indestructible y feliz» (fragmento 361 en la recopilación de H. Usener). Es un buen comienzo, a fe mía.

Epicuro nació en la isla de Samos. Su padre era ateniense y maestro de escuela, su madre ejercía la profesión de adivina. Falleció a los setenta y dos años, víctima de una retención de orina causada por el mal de piedra. Su muerte sucedió hallándose él dentro de un baño de bronce lleno de agua caliente; había pedido vino puro para beber, y exhortaba a sus amigos a que recordasen sus dogmas. Un final memorable, desde luego. Nos lo cuenta Diógenes Laercio en el libro X de sus *Vidas de filósofos más ilustres.*

Diógenes Laercio fue un mentiroso hábil. A la hora de suministrar datos sobre sus biografiados, invoca casi siempre testimonios directos de discípulos para que todo cobre visos de realidad. Así: «Demetrio de Magnesia dice..., y Hérmaco, por su parte, afirma...» La erudición es un subgénero—el más perfecto acaso—de la fantasía.

Epicuro escribió muchísimos libros, tantos que suscitó la envidia de Crisipo. Cuando Epicuro escribía algo, Crisipo le respondía con otro escrito igual. Esta es la razón por la cual Crisipo escribió repetidas veces una misma cosa, este es el motivo también por el que existen libros enteros suyos que no contienen sino referencias y pasajes de otros autores.

Acaso fueran trescientos los libros redactados por Epicuro. Por fuera, ninguno tenía otro título que *Estas son las palabras de Epicuro.*

Bajo la frase de Epicuro que preside su libro, Godoy y Simons han escrito: «El agua moja el umbral.» Después, nos cuentan una historia.

La historia, como tantas otras, es la historia de un cuerpo. Como se trata de informar acerca de la playa, la historia lo es de un cuerpo en la playa, aunque también lo sea de un cuerpo fuera de la playa. Se advierte que hay realidades muy importantes para ese cuerpo dentro del medio en que se mueve (o repta): el agua, el sol, la ropa, el baño, otro cuerpo, et

Da la impresión de que el libro no lo han escrito Simons y Godoy, s un tercero, un *monstruo.* Desafío desde aquí a los más experiment

eruditos a que intenten delimitar lo que se inventó Simons de lo que imaginó Godoy.

Todo está tan perfectamente ensamblado que ha tenido que ser otro, un tercero, quien escribiera el libro. Un tercero (un *monstruo)* que enmascaró su verdadero rostro valiéndose de dos antifaces, que hizo de su auténtico retrato dos partes iguales, dos perfiles complementarios que le brindaban la seguridad del anonimato y cierta complacencia culpable. Le brindaban, además, una mención de Jano bifronte que fue, en general, bien acogida por su falsa modestia.

Jano (cf. *ianua)* es el dios de los accesos, de las entradas, de las puertas. Para entrar en una casa o en una ciudad es preciso pasar a través de una puerta. Por ello es por lo que Jano era invocado en primer lugar en las plegarias: era la *puerta* de los demás dioses. Obsérvese también el nombre del primer mes del año: *Ianuarius.*

Jano es el monstruo, ese tercero que no es Godoy ni Simons. Jano es también la playa, que se autobiografía en el *Informe.* Puerta para el bañista que se dirige al mar desde la tierra, puerta para el bañista que regresa. La playa tiene el rostro doble. El umbral es Jano.

Leyendo *Informe sobre la playa* se aprende a describir. Es tarea difícil la descripción. También se aprende a definir, pero eso viene después.

Observar es el comienzo. La observación es el origen de la historia, del *Informe.* Por eso es por lo que la línea o líneas de texto que pueblan cada página (su número oscila entre una y más de veinte, con todo tipo de cantidades intermedias) nos son tan útiles a aquellos desdichados mortales que hemos perdido nuestro tiempo en confundirlo todo. Una lección de exactitud para imprecisos recalcitrantes.

A lo largo del libro está sembrada una notable preocupación arquitectónica, una brillante y sabia obsesión por el volumen, por la forma, por el movimiento y la quietud. *Informe sobre la playa* es un edificio, además de una historia, además de una autobiografía. Piedra a piedra se ha levantado. Piedra a piedra ha adquirido sus dimensiones, escrupulosamente estudiadas, analizadas y discutidas hasta en sus más mínimos detalles. Es el prestigio antiguo de los guarismos. Se diría que ese tercero tan astuto que se inventó a Godoy y a Simons, para vestirse de ellos e ir a la playa de riguroso y doble incógnito, ha cuidado su obra con una morosidad casi divina y casi histérica. Pero hubo fruto, y, pese a la demora, no ha perdido sazón.

Qué entrañable relato, por sobre exactitud y sentencias capitales, encierra *Informe sobre la playa.* He querido leerlo como si fuera una novela. Baste decir que he emparedado su lectura entre Chester Himes y Apuleyo, y el *sandwich* ha quedado coherente, además de exquisito. Una peripecia feliz. Y sorprendente.

Nunca hubiera pensado que una playa pudiera despertar en estos tiempos mi dormida imaginación. Y lo ha hecho, aunque escrita y no recorrida por el pie, descrita y no candente, definida y no luminosa. Quizá la sombra de Epicuro (recorrida y candente y luminosa) haya facilitado el proceso de conversión de un aburrido *logos* en un *mythos* regocijante. Eso y aquel amigo que me invitó a leer un libro que tal vez no hubiese leído.—*LUIS ALBERTO DE CUENCA (Don Ramón de la Cruz, 28. MADRID-1).*

## EL TEMA DE NAVARRA EN LA LITERATURA

La Institución Príncipe de Viana, organismo de la Diputación de Navarra, ha publicado el segundo tomo de la obra titulada *Navarra en las literaturas románicas* (española, francesa, italiana y portugues). Abarca este segundo tomo el Renacimiento y el Barroco (siglos XV, XVI y XVII) *. Su autor, Ignacio Elizalde, es profesor de Literatura Española de la Universidad de Deusto y director de la revista *Letras de Deusto,* de la misma Universidad.

El tercer volumen de los tres, el primer volumen trata de la Edad Media, que constituirá toda la obra, tratará del siglo XVIII y siguientes.

El profesor Elizalde ha tenido el acierto de estudiar la presencia de Navarra en estas literaturas, tema que estaba prácticamente sin hacer. Navarra no solamente ha poseído una gran personalidad histórica a través de los siglos, sino también ha ocupado un lugar importante en la literatura. Su privilegiada posición entre Francia y España y sus dinastías reales, emparentadas con los reyes de estas dos naciones, han hecho que acusara su presencia fuertemente en las literaturas francesa y española. Por otra parte, el camino de Santiago, que atravesaba el reino navarro, camino de religión, pero también camino de culturas y de razas, influyó en dar a conocer Navarra en toda Europa.

El autor ha consultado diversas Bibliotecas y Archivos, como la Biblioteca Nacional de París, la Biblioteca Nacional de Madrid, la Biblioteca de la Academia de la Historia, el Archivo Provincial de Navarra, etc. El material recogido ha sido tan abundante que superó sus primeros propósitos de publicar todo en un solo tomo. Ha sido muy interesante hacer

---

* IGNACIO ELIZALDE: *Navarra en las literaturas románicas (española, francesa, italiana y portuguesa).* Tomo II: *Renacimiento y Barroco (siglos XV, XVI y XVII).* Ed. Institución Príncipe de Viana, Pamplona, 1977, 510 págs.

este esfuerzo de recopilación, con la posibilidad de que otros completen o profundicen más en algunos aspectos de los textos citados.

No ha pretendido ser en todo original, dando a luz textos hasta ahora desconocidos. Algunos estaban ya publicados. Sin embargo, creo que es original señalar y advertir la presencia de Navarra, con matizaciones y características especiales, explicándolos a la luz de la historia, de la literatura y de la psicología navarras.

Este segundo tomo sale también a luz con aportaciones valiosas. Nos cuenta su autor que cuando empezó a trabajar sobre el tema un amigo suyo, gran bibliógrafo de la literatura española, le pronosticó que el material sería escaso. No así si se decidiera a trabajar sobre el tema de Valencia, Aragón o Castilla en la literatura. Felizmente no se cumplió el pronóstico.

En la poesía del Siglo de Oro la presencia de Navarra no ha sido tan constante como en la poesía de la Edad Media. Hay que hacer excepción del Romancero, en donde la historia y la leyenda navarras se repiten constantemente en esta poesía popular. Muchos de estos temas romanceados pasarán a la literatura dramática, principalmente en Lope de Vega.

En los poemas barrocos aparece Navarra sobre todo a través de San Ignacio de Loyola, con la batalla de Pamplona, y de San Francisco Javier, con su juventud y su estancia en su castillo natal. Muchos e importantes poetas del Siglo de Oro compitieron en cantar las glorias de estos santos en versos.

Lope de Vega tendrá especiales relaciones con doña Brianda de Beaumont, hija de Luis de Beaumont, IV conde de Lerín y madre del V duque de Alba. Esta dama navarra, que pasa de ser esposa de un segundón a madre del V duque de Alba, influye en Lope, durante los seis años que estuvo al servicio de esta casa. Para agradar a doña Brianda hará poesías y comedias relacionadas con su lejana tierra navarra, cuando se le presenta ocasión.

Son muchos los viajeros que llegan a España en esta época y nos dejan más tarde sus memorias o impresiones de viaje. La mayor parte de ellos están igualmente en Navarra y son de sumo interés sus juicios sobre el paisaje, historia, arquitectura, costumbres, trajes y tipos navarros.

En la prosa española encontramos el tema de Navarra, en literatos tan célebres como el canciller Ayala, Nebrija, Baltasar Gracián, Cervantes, Quevedo, Fray Antonio de Guevara, etc. Ni falta su presencia frecuente en la novela picaresca española, ya que varios de sus autores, como Salas Barbadillo y Estebanillo González estuvieron en tierra navarra.

Navarra ocupará en la dramática varios capítulos, por ser tema muy frecuente y amplio. Lope de Vega nos ha dejado un abundante repertorio de todo género de comedias con tema navarro. Diez obras dramáticas

de este autor poseen argumento navarro, aunque algunas de ellas no han llegado hasta nosotros. No faltan entre ellas comedias de la más alta calidad, como *El testimonio vengado* y *El príncipe despeñado*. Y en mayor número hacen alusiones, más o menos extensas, a Navarra.

Encontramos comedias con tema navarro en autores tan importantes como Luis Vélez de Guevara, Ruiz de Alarcón, Agustín Moreto, Mira de Amescua y Tirso de Molina. Y en autores más secundarios, como Alvaro Cubillo, Juan de Vera Tassis y Villarroel, Francisco Villegas, Francisco de Tárrega y Felipe Codines.

Esperamos con ilusión el tercer tomo de esta magna obra que ha supuesto un gran esfuerzo y un exhaustivo conocimiento de la literatura para poder entresacar todas las alusiones que en las grandes obras literarias y en los autores célebres hay sobre el tema de Navarra.—*I. AGUIRRE (Departamento de Literatura. Facultad de Letras de la Universidad de Deusto. BILBAO).*

## MEMORIAL DE UNA MUERTE

Desde *Credo de libertad* (1958) a *Eros y Anteros* (1976), Premio Nacional, seis libros componen la obra poética de Miguel Fernández (Melilla, 1931), significando sin duda una de las más personales y poderosas aventuras de su grupo generacional—promoción no falta, desde luego, de autores importantes, caso de Valente, C. Rodríguez o Brines—. Ese conjunto, articulado en dos series de trilogías, fue desarrollándose de manera lenta, a modo de guardiánicos estallidos (muy especialmente en su primera parte), con creación intensificada en estos años últimos, ya con el poeta en plena madurez, y respondiendo paso a paso a una original visión del mundo, a una representación de la realidad jamás rota, alterada; muy al contrario, abierta como en coherente movimiento de círculos concéntricos sólidamente trabados y sostenidos, sistematizados desde una intuición básica originaria: *la precariedad del humano vivir*.

Precisamente desde ahí, desde esa base ordenadora, el poeta ha ido estructurando unas concretas *miradas*—la creación, vía de conocimiento—que apuntan en línea de sucesión a dos límites: lo que ya llamé, en alguna ocasión, *mirada recuperadora* (lúcida y dolorosa asunción del pasado desde la vigilia del presente), *mirada instaladora* (oratorio del presente, ahondamiento en el universo personal, acentuación de los enigmas), y todo ello a través de un lenguaje brillante, rico y sugerente, de una compleja trama de estructuras míticas, de arquetipos y haces simbó-

licos insistentes, esto es—como quería Guillén—, una palabra en verdad elevada a forma suprema de encarnación.

En esa perspectiva cosmovisionaria y estilística, este nuevo libro de *Entretierras* * se codifica en una dramática intuición de la muerte. El impulso temático, acorde con esa coherente representación de la realidad, no es nuevo; diríamos más: ya desde *Sagrada materia* (1968), Premio Adonais, la vivencia había venido tomando cuerpo, entidad a lo largo de las diversas obras. Primero, muerte como brutal desposesión de vida, lo que ahora el propio poeta evoca en «la atroz persecución del justo»; luego, sobre todo, en *Juicio final*, muerte como coral y terrible «memento de vivos»; por fin, con *Eros y Anteros*, acecho negativo y destructor, sombra sobre la «epopeya del cuerpo» (plenitud del amor).

*Entretierras*, entonces, abre una nueva trilogía y un nuevo círculo —o *mirada*, la tercera—en el sistema cosmovisionario del poeta. Más exactamente continúa, desarrolla con amplitud una veta: constatación de la muerte. Y tal como viene siendo norma en todas sus obras, el reciente libro, dominado por esa vivencia, se ordena de manera rigurosa, total; en este caso, tres partes que suponen tres perspectivas distintas de la sustancia temática, tonos o modulaciones también distintos y sabiamente ajustados a cada momento de visión.

El poeta arranca de una constatación real, directa, íntima, la muerte del ser querido (imagen de la madre). Sobre esa base de tensa excitación, los textos de la parte primera, enmarcados por un tono dramático, articulados por una frecuente actitud dialógica hacia el «tú» ya corporal, ya en imagen de sobrecogedora fantasmalidad, plantean, a un nivel, la lenta llegada del instante trágico, la vida fatalmente desconcertada, aniquilada; a otro nivel, desde la línea del hablante lírico, el vacío personal, los ámbitos o pequeños universos que pierden sus anclas, sus arraigos, su orden de claridad y sentido: «Qué ves en el cerrado / abismo que en celeste el cielo copia / y ya límites pone a la mirada / pues sólo se contempla lo vacío?»

La segunda parte—introducida por una «Conversación con Hölderlin», el poeta para tiempos menesterosos—responde a lo que podríamos llamar *descomposición concretizadora*. El tono pasa ahora a ser enunciativo-reflexivo, pero el dramatismo (una línea de tensión más oculta) se mantiene porque el hablante poemático contrapone dos caras, dos evocaciones: apoyándose en concretos elementos corporales—manos, boca, ojos, postura del cuerpo, etc.—, una evocación positiva y luminosa de vida que fue, que alentó, y otra de lo que ya en el lecho es cuerpo exánime, gesto vencido, rictus, ceguera, «piel ajada por el veneno de la muer-

* MIGUEL FERNÁNDEZ: *Entretierras*, Ambito Literario, Barcelona, 1978.

te» o «violáceo el color aprendido en el misterio». Y algo más, motivo intensificador: las constantes preguntas en el vacío, sin respuesta, la presencia del enigma insondable.

Así, incidiendo en esta distribución de la sustancia temática, el movimiento verbal, los cuadros léxicos nos la transparentan con claves de ceñida expresividad. De un lado—y supondría el reparto básico—, el hablante (primera persona) actúa desde un «saber» (certeza de la pérdida) proyectado en un «ser» (el cuerpo, la muerte) y en un «quedar» (su mundo vacío, casa, ámbitos, paisaje); pero de otro, abierto el enigma último, se rompe el dualismo básico relacionate «saber-ser» (certeza de la muerte «física» contemplada), y de ahí que los poemas, con insistencia, se muevan en el terreno de lo dubitativo siempre con marcas de signos melódicos interrogativos sobre indicaciones («quién», «qué»), se utilice el «acaso» y las formas «fuera-fuese-fuere-será», o un polivalente «sí» en juegos múltiples de alogicismo idiomático.

El libro se cierra, en su parte tercera, con unos poemas de motivaciones culturalistas («Muerte de Aquiles», «Siesta y sueños de Paris», «Ultima visión de Casiopea», etc.), pero nada hay aquí, en ellos, de juego estático frío, de vacía recreación artística. Funcionalmente, tales textos cumplen una exacta misión en el conjunto de la obra: son *cuadros distanciadores* que, tras el dramático movimiento de los grupos anteriores, marcan un anticlímax general, y que permiten al poeta una sabia y objetiva meditación, una palabra ya finalmente serena, precisamente para llegar al poema de cierre («Reencarnación en la palabra») con una explicitación de su imagen de la poesía («ella surge de un negro tabernáculo / que es la meditación»).

Pero en esos *cuadros*—en los que, dijimos, nada hay de «juego»—la vivencia de la muerte sigue siendo motivo central. ¿De qué modo? Creo que el poeta nos plantea así, desde esa línea distanciadora apuntada, *formas-ejemplos de vida y muerte:* trátese de un nacer y un morir como mínimos o imperceptibles («Gusano de seda»), trátese de una figura del «héroe sagrado» (Aquiles), trátese de quien convoca «a muerte (...) por amor» (Paris), del inocente—«majestad de dióscuro»—contra el que se levantan las armas sin atender a su mensaje de bondad y belleza, sea el ahogado—¿muerte voluntaria?—que se hunde en monstruoso mundo submarino mientras en lo alto queda un ámbito de luz y de plenitud («última visión de Casiopea», o todavía aquel que, en «gruta de los vacíos», espera el gran viaje, «pervive / en sagrada postura al sol mirando» («Bóvedas»).

Desde el plano de la formulación estilística, la obra mantiene—claro que con nuevos matices y hallazgos importantes—los conocidos módulos creadores de Miguel Fernández. En primer término, cabría destacar llama-

tivos aspectos de la construcción poemática, como es el caso—apuntado ya—del perfecto ajuste de tonos y modulaciones, el juego de actitudes (llegando incluso a fórmulas de *diálogo interior),* el uso brillante de efectos de sorpresa y tácticas próximas a las de «engaño-desengaño» (en, por ejemplo, «última visión de Casiopena»), y el montaje a base de perspectivismos temáticos convergentes e intensificadores (caso de «Gusano de seda»). En segundo lugar, la condensación emotivo-conceptual lograda merced a la utilización de un reducido haz de *símbolos*—simplificados con respecto a obras anteriores—, tales el «pájaro» (con variantes polivalentes), el «agua», el «fuego», etc.; asimismo, la insistencia en *signos instrumentales de marco* (utensilios domésticos, frutas, prendas...), símbolos secundarios que le sirven al poeta para la configuración de unos determinados ámbitos espacio-temporales. Por último, la utilización—transformada en sus valores, claro es—de la metaforía de la «caza cetrera de amor» (que lo enlaza con *Eros y Anteros),* la presencia estructuradora de determinados *sistemas* (el viaje de los muertos en «Campo del vertedero»), y el siempre poderoso dinamismo metafórico de muchos textos. Expresión, en fin, sometida a máxima tensión estilística, palabra brillante, rica en su universo de sugerencias, logro artístico admirable.

Fiel, pues, a su riguroso planteamiento de la creación poética, fiel también a su mundo personal y a sus mitos, Miguel Fernández ofrece con *Entretierras* una nueva lección de su maestría y de su calidad; por supuesto, libro nada frecuente, dados sus altos valores estéticos y humanos, en el paupérrimo panorama de nuestra poesía.—*ARCADIO LOPEZ CASANOVA (Gorgos, 11. Puerta 28. Escalera B. VALENCIA-10).*

## POESIA AUTENTICA DE UNA ANTOLOGIA APOCRIFA

Efectivamente, el hecho de que un abogado cuarentón, autor de tres poemarios insulsos y de siete piezas dramáticas «académicas y convencionales», prorrumpa en una lumbrarada de genuina y turbadora poesía, y después vuelva a la penumbra de la mediocridad (en los mismos y en otros géneros: novela, ensayo, historia) es—como dice el poeta argentino Alberto Girri en su excelente prólogo a su más que excelente versión parcial de la *Spoon River Anthology,* de Edgar Lee Masters *—«bastante llamativo, cuando menos». Pero no debemos rodearlo de pas-

* EDGAR LEE MASTERS: *Antología de Spoon River.* Traducción y prólogo de Alberto Girri. Insulae Poetarum, Barral Editores, Barcelona, 1974.

mo ni de hipótesis fantásticas. La poesía aparece donde, cuando y como quiere, y, en muchos casos, una sola vez por toda una vida de fervoroso empeño (o de desenfadado juego). Sin las *Coplas a la muerte de su padre,* la obra de Jorge Manrique sería un puñado de versos de cancionero, perfectamente triviales, condenados a la atención de los eruditos especializados en exhumaciones literarias. En nuestro tiempo, Dámaso Alonso no habría pasado de notable poeta menor si, en su madurez existencial de sensible profesor universitario, «cuando estaba más lleno de náuseas y de ira», no se hubiese sentido llamado, desde sus más altos adentros, a llorar furiosamente su propia podredumbre «y la estéril injusticia del mundo» en los estremecidos y estremecedores—e irrepetibles—poemas de *Hijos de la ira.* Yo veo la Antología de Masters como ejemplar de este tipo de «genio episódico», e incluso estoy convencido de que, para explicárnosla, contamos con un haz de datos racionales e historiables. De ellos quiero dar la cumplida referencia que al entrañamiento con el texto de Masters conviene. Y considero necesario precederlos—y envolverlos—del conocimiento de la persona y de la época, en el ser y en el devenir de la una y de la otra, en las inflexiones de ambas y en sus determinaciones mutuas.

Cuando Masters nació en la pequeña población de Garnett, Estado de Kansas, este Estado llevaba sólo ocho años de vida como tal. Antes (desde 1820) había sido reserva de indios, y en 1854 el Estado de Nebraska había creado el «territorio de Kansas» y dado a sus habitantes la posibilidad de decidirse en favor o en contra del esclavismo, lo cual motivó una guerra de dos años, que terminó con la victoria antiesclavista. Dicha guerra retrasó hasta 1861 la constitución del territorio en Estado libre y su integración en la Unión. El año del nacimiento del poeta fue el del comienzo del mandato presidencial del general Grant, vencedor en la Guerra de Secesión, y el de los albores de la expansión interior. El Norte y el Oeste se poblaron de inmigrantes, que formaron un poderoso proletariado industrial, bien organizado en sindicatos (1868: *Knights of Labour;* 1886: *American Federation of Labour)* especializados por regiones y según *trusts* (Vanderbilt, Rockefeller, Carnegie, Morgan) ya adeptos a la estandarización y a la taylorización. Edgar Lee Masters era hijo de un abogado pudiente que descendía de pioneros puritanos. La familia se trasladó a Illinois, y Edgar estudió en el Knox College. Graduado en Leyes, hizo prácticas en el bufete paterno, en Lewistown, y en 1891 se estableció en Chicago. Allí publicó, en 1898, su primera obra: *A Book of Verses,* que pasó desapercibida a causa de su falta de originalidad en la forma y en los temas, una y otros ingenuamente calcados de Keats, Shelley, Poe, Swinburne, etc. Este fracaso indujo a Masters a recurrir a los seudónimos para la publicación de sus dos obras poéticas

siguientes: *The Blood of the Prophets* (1905, firmada por «Dexter Wallace») y *Songs and Sonnets* (1910, firmada por «Webster Ford»). Con su nombre publicaba dramas históricos o mitológicos, que le parecían no comprometer su reputación ni la de su familia; los títulos no merecen ocupar aquí un espacio que tan escaso me viene; baste saber que fueron siete.

En 1915, Masters «se descolgó» con la impresionante *Spoon River Anthology*, colección de «más de doscientos poemas escritos como epitafios de un imaginario cementerio situado en la colina de un imaginario, tradicional y característico pueblo del Oeste Medio» (A. Girri, *loc. cit.)*. El libro es *engagé* y escandaloso, y, sin embargo, Masters lo firmó con su nombre completo. Intentemos comprender por qué, y para ello vayamos por partes.

Cuando la *Antología* fue concebida, los Estados Unidos, consolidada la expansión interior, iniciaban el imperialismo del dólar y la política exterior del *big stick* («el gran garrote»). Se fueron adueñando sucesivamente, de Cuba, Puerto Rico, la República Dominicana, Haití, Panamá, Hawai..., y allí donde no ponían sus *marines*, ponían sus «generalitos» nativos que les asegurasen el monopolio de las riquezas todas del continente. Pervivían los escritores norteamericanos «de color local» (Harriet Beecher Stowe, Bret Hart) y los humoristas (Mark Twain), pero hubo un grupo que reaccionó contra ellos y contra la exaltación idílica que de los pioneros hacía la narrativa de B. Tarkington, D. Canfield, William A. White, etc. La sociedad de la *Guilded Age* («Edad de Oro») fue denunciada en su podredumbre interior y en su hipocresía por el *muck-racking movement*. La palabra *muckrader* significa aproximadamente «remueve estercoleros» y apareció por vez primera en la obra ascética *The pilgrim's progress*, del predicador baptista inglés John Bunyan (1628-1688); el presidente Theodore Roosevelt la empleó en un discurso (el 14 de mayo de 1906) para atacar a quienes escudriñan la conducta de los hombres públicos acusándolos de corrupción, y éste es su sentido actual. Como ha sucedido en muchas otras ocasiones (recordemos los *decadentes*, los *fauves*, los *tremendistas*...), la denominación despectiva de un movimiento es adoptada gustosamente por los vituperados militantes, como desafiante distintivo del movimiento en cuestión. William Dean Howells, Stephen Crane, Jack London, Upton Sinclair, Henry Adams y—más próximos a Masters—Theodore Dreiser y Sherwood Anderson evolucionaron desde el realismo hasta un naturalismo que quería sanear la concepción calvinista del bien y del mal, mediante la implacable condena de la vida neopuritana de la época del maquinismo, tras poner al descubierto los prejuicios, las costumbres estúpidas, las leyes injustas, el fariseísmo general que ahogaba toda posibilidad de salvación e incluso de espíritu. He

aquí el *muck-raking movement*. De él tomó arranque la *Antología* de Masters, quien, en el terreno poético, se agrupó en la revista *Poetry*, de Chicago—fundada en 1912 por Harriet Monroe—, con Carl Sandburg (cantor de la gran ciudad), Vachel Lindsay (comunitario y cordial), Robert Frost (bucólico), Robinson Jeffers (violento) y los «europeos»: Pound, Eliot y Amy Lowell; todos bajo la sombra patriarcal del gran Whitman y el patético tornasol de Emily Dickinson.

Estamos ya, pues, ante la *Spoon River Antology*. Girri adopta la opinión del crítico Horace Gregory, según la cual la *Antología* fue escrita «en una especie de estado de trance similar al que W. B. Yeats describe en sus autobiografías». Y aduce el hecho de que Masters, al terminar su obra, sufrió «un colapso nervioso muy grave, al punto de que Harriet Monroe (...) debió ocuparse de todo lo relativo a la publicación del libro». Perdóneseme el deseo de racionalizar el suceso. En 1909, William Marion Reedy, director del *Reedy's Mirror*, un semanario de San Luis, invitó a Masters a leer la *Antología palatina*, colección de epigramas votivos, funerarios, descriptivos, eróticos, satíricos, morales, etc., procedentes de las *Antologías* de Meleadro de Gádera (s. II a. C.) y Filipo de Tesalónica, de Estratón y de Agatías, perdidas pero en gran parte reproducidas en la *Antología* de Constantino Céfalas (s. X) y en la del monje Planudas (s. XIV). Asimismo, Reedy sugirió a Masters que escribiese con aquel modelo una «antología» moderna. Sin embargo, el chispazo de genial intuición no se produjo hasta un día de 1914 en que el poeta recibió la visita de su madre y entre ambos desgranaron recuerdos de Lewistown, evocaciones de episodios oscuros de la vida lugareña, reconstrucciones de la existencia de personas que habían sido víctimas de la malevolencia o de la incomprensión de sus vecinos, o beneficiarias de la hipocresía del ambiente neopuritano. Masters, según él mismo contó después en *Across Spoon River: an Autobiography*, emprendió la redacción de los imaginarios epitafios de su *Antología* «en casa, en el despacho, por todas partes, en la minuta del restaurante, en los sobres de las cartas... Luego, cuando me ofrecieron cincuenta mil dólares por el manuscrito de *Spoon River*, me acordé de que lo había tirado. Nadie guarda las minutas del restaurante».

En verso libre, con una lucidez tan exenta de artificio como cargada de sarcasmo, guardando las apariencia puritanas y los convencionalismos, la *Antología* de Masters insinúa, más que describe, el vicio, la concupiscencia, el crimen. Su *leitmotiv* es la asfixia del amor y de la vida por la grosería ambiente, que lo deforma todo y convierte el amor en lujuria, las ilusiones en obsesionante afán de éxito. Los muertos hablan, no obstante, en tono grave y sereno. Yo diría que esta obra maestra es sórdida antiépica personalizada (dejando aparte la posible identificación

de algunos de los personajes que «recitan» su propio epitafio), en una línea de autocrítica nacional cuyos hitos anteriores ya he señalado y cuya continuación va a ir desde el Sherwood Anderson de *Winesburg, Ohio,* al Samuel Lewis de *Main Street.* Línea que podría prolongarse en Erskine Caldwell, Thomas Farrel, Arthur Miller, William Saroyan, Tennessee Williams, John Steinbeck, los negros Chester Himes y James Baldwin...; en poesía, los poetas de la década de los cuarenta, que denuncian el racismo y la guerra (Shapiro, Carlos Williams, etc.) y los mismísimos *beats.*

Asustado de su éxito, que comprometía su reputación de abogado, Masters volvió a la épica tradicional y se asomó a la novela y a la historia. Pero ¿qué sorda amargura le hizo atacar la sagrada figura de Lincoln, presentar a Mark Twain como a un genio frustrado por la incomprensión del público y ensañarse en la descripción de Chicago? La muerte lo sorprendió en 1950, lejos de su familia y sin otros amigos que John T. Farrell, casualmente huésped del mismo hotel de Melrose Park (Pensilvania).

En los comienzos de este comentario califiqué la traducción, al paso, de «más que excelente». Creo que me quedé corto. Pocas veces se ha *re-creado* un clima poético y unos modos de expresión con tan jugosa y exacta sobriedad como lo hace Alberto Girri en este caso. Comparto la opinión de Robert Saladrigas (revista *Mundo,* núm. 1.816), según la cual, la perfección del trabajo de Girri exige la presencia de los textos originales. Desconozco las versiones del mexicano Rafael Lozano que Saladrigas cita *(ibíd.),* pero tengo la seguridad de que no aventajan a las de Girri en precisión y belleza juntas.—*ENRIQUE MOLINA CAMPOS (Gran Vía, 688, 3.º, 1.ª BARCELONA-10).*

## EL VALOR DE LA VIVENCIA

Un estudio más sobre Juan Ramón Jiménez [1]. Cuando la bibliografía crítica en torno a un autor de valía ampliamente aceptada [2] ha cobrado proporciones contundentes, parece cada vez más improbable o laborioso llegar a aunar lo original con lo profundo. No en vano son fatigación y azar las dos posibles fuentes contrapuestas de inspiración crítica. Pero también ayudan a contrastar dos actitudes diferentes: cada una arrostra

[1] ISABEL PARAÍSO DE LEAL: *Juan Ramón Jiménez. Vivencia y palabra,* Alhambra, Madrid, 1976.

[2] En el fondo es indiferente esta contingencia. El volumen bibliográfico cuantitativo no siempre es relevante en función de la calidad de la obra primaria. Me temo que nunca llegaremos, en literatura, a una escala de valores unívoca y consensual por poco que, por lo demás, importe el consenso.

a su manera el desafío imperturbable de la obra. Nótese que estamos hablando del tiempo, que impone, naturalmente, una cadena de sucesivas correcciones perspectívicas conforme transcurre. Nos referimos a las diversas conclusiones a que con postulados metodológicos diferentes accederemos con relación al punto de saturación. Si nos atenemos sólo a los aspectos mensurablemente objetivos del texto, aquél no tardará en presentarse una vez catalogados todos los versos, una vez realizadas todas las aritméticas silábicas. Si, por el contrario, guardamos una incorrupta confianza en el azar y las virtualidades del infatigable *homo ludens,* el agotamiento de la obra ha de tornarse harto inverificable. ¿Cabría hablar de posiciones basadas, respectivamente, en el *trabajo* y el *placer?* Me temo que los atractivos de esta última siempre nos enturbiarán un poco el juicio, y que habremos de seguir *creyendo* en el sagrado fuego de la posibilidad, aquel que abriga siempre una potencialidad de enfoques esencialmente innovadores.

Pero nada de esto tiene que ver estrictamente con el elaborado trabajo de Isabel Paraíso de Leal. Ocurre que leyendo su documentado estudio y admirándome ante la contenida maestría con que se desenvuelve entre la selvática plétora de las llamadas fuentes secundarias, no he podido ahogar la reflexión precedente. Pero vayamos al grano.

La tesis de este libro es breve: no es posible aprehender la obra juanramoniana en toda su hondura y extensión si desconocemos sus puntos de referencia biográficos, «vivenciales» [3]. En palabras de la autora: «Las 'vivencias' no van a explicarnos la genialidad juanramoniana, pero *al manifestarse en la obra* nos dan toda la estructura, tanto de la obra como de la personalidad que la escribió.» (La cursiva es de Isabel Paraíso de Leal.) Si hacemos omisión de la radicalidad del «todo», nunca conveniente, hemos de suscribir esta aseveración una vez leídas las páginas dedicadas a demostrar el aserto. La obra poética de Juan Ramón Jiménez contiene numerosísimos reflejos de su peripecia vital, más o menos velados estilísticamente. Tal circunstancia lleva a la autora a una interesante interpretación. Piensa que «tal vez la obra encierre una trampa: *el inconsciente deseo juanramoniano de hacerse odiar a través de ella.»* (Cur-

[3] El lector a la moda desestimará este punto de vista. Pero en el fondo es una cuestión más de deslindamiento, y en el caso de J. R. J. como en el de Kafka el hecho biográfico es fundamental si se busca trascender el análisis estructuralista. ¿No es acaso un topos común que el personaje central de las novelas de éste representa a un individuo, oprimido por la brutalidad de un sistema totalitario, y que es digno de compasión? Max Brod *(Über Franz Kafka,* Fischer, Frankfurt am Main, 1974) nos hará ver, en una muy sugestiva interpretación biográfica, que para Kafka refleja al individuo culpable de inadaptación a la colectividad—*El proceso*—y de incapacidad para acceder a las alturas de la divinidad—*El castillo*—(aunque para ello tenga que sobreponerse a corruptas instancias intermedias), y, por tanto, justamente condenado. No quiero, a través de esta observación, negar el contenido trascendente, ajeno a la voluntad de su autor, que abriga toda obra de importancia; se trata de salvaguardar *también* las intenciones de éste dentro del contexto hermenéutico global.

siva de I. P. de L.) Vistos los complejos de culpabilidad del poeta, esto acaso no sea tan peregrino como a primera vista pudiera parecer.

El estudio aparece dividido en tres partes. La primera, «La aventura de amar», se dedica a rastrear la influencia del fenómeno erótico y amatorio en J. R. J., mostrando la presencia de las diferentes «novias» en los primeros libros y la estabilización tras el matrimonio con Zenobia. Es el gran tema de la primera época, y ocupa los poemas preferentemente en tanto que expresa una inquietud, desazón o culpa. No cuando el malestar abre paso a la peculiar paz de un matrimonio singular.

«La conquista de la eternidad» ocupa la segunda y más extensa parte. Vemos en ella la variada gama de actitudes y recursos juanramonianos para forjarse un concepto de eternidad a su imagen y semejanza, sin titubeos y retrocesos, su busca solipsista de la divinidad. Junto a la contemplación de libros ya bien explorados por la crítica, Isabel Paraíso de Leal se ocupa con atención desacostumbrada de un libro fundamental: *La estación total.* Así, con paciencia, escrupulosidad y sagacidad notables, la autora va tejiendo una red de observaciones que contribuyen eficazmente a cumplir el propósito inicial. Pero como su estudio se le antoja todavía algo desordenado e incompleto, introduce una tercera parte, «La aventura de ser poeta», que se encarga de caracterizar los diversos «estilos» juanramonianos. La autora instaura seis apartados, consagrados a la «poesía ingenua», la «poesía romántica», «la poesía esteticista», la «poesía desnuda», la «poesía hermética» y «la canción», aportando novedosos análisis de poemas.

Se trata, en suma, de un libro grato y útil. Quizá por ello nos esté permitido hacerle una observación menor a Isabel Paraíso de Leal. Me refiero a la utilización del término «verde» para aludir a lo que ella considera dotado de un erotismo censurable. Con ello elige una voz de muy dudosa procedencia y, aunque expresiva, de una validez crítica aún más cuestionable.—*BERND DIETZ (Cercado del Pino, 29. El Sauzal. TENERIFE).*

# SOBRE LA HISTORIA DE LA UNIVERSIDAD DE VALENCIA [1]

Con una labor en equipo, tan poco frecuente por desgracia, se ha iniciado la publicación de los documentos de la Universidad de Valencia, como se ha ido haciendo en Salamanca y alguna otra, como es usual que se encuentre hecho en muchas universidades extranjeras. De momento han aparecido dos volúmenes, que cubren el primer tercio del siglo XVIII, y es de esperar que se vaya completando; los nombres de Mestre, de Sebastián García Martínez o de Brines se citan como posibles continuadores. La verdad es que con ello la Universidad de Valencia cumpliría una obligación de ir preparando y posibilitando su historia, que—si no es fundamental—debe figurar, entre otras, para la historia de la cultura y de la ideología hispanas. Ahora los tiempos de la primera ilustración quedan recogidos, al menos.

Cada uno de los volúmenes consta de un breve estudio preliminar, que se refiere a la época y a algunos de sus problemas más importantes. Después, con numeración correlativa, vienen los documentos que se han seleccionado, en buena parte del archivo municipal de Valencia, del archivo universitario y de otros. Se mantienen la forma y grafía de la época, con todas sus variantes, en orden a una edición crítica de la documentación; incluso se conservan ladillos explicativos del contenido—tan usuales en los viejos documentos—. Los autores son personas entendidas en materia de universidades, que continúan su estudio, de que ya dieron un buen panorama de los siglos XVIII y XIX en un libro editado en 1974: *La Universidad española*. En estas páginas me permitiré ocuparme de los estudios preliminares y aludir a algunos documentos más significativos, aun cuando soy consciente que la significación viene dada por el concreto trabajo que se quiere desarrollar, pero siempre cabe destacar los de mayor alcance, que afectan más ampliamente a profesores o a alumnos. Siempre dentro de cierta arbitrariedad, que me puedo permitir en función de mi lectura.

Por de pronto, el estudio preliminar de ambos volúmenes tiene la virtud de ordenar la materia—aparte un índice cronológico y el onomástico—, ya que a medida que se tratan las cuestiones, se hace referencia en las notas a los documentos correspondientes, y ello es acertado porque en este tipo de obras conviene, en especial, facilitar el manejo a los

[1] *Bulas, constituciones y documentos de la Universidad de Valencia (1707-1724). La nueva planta y la devolución del patronato*, ed. y estudio preliminar de M. PESET, M.ª F. MANCEBO, J. L. PESET y A. M.ª AGUADO, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Valencia, Valencia, 1977, 344 páginas. *Bulas, constituciones y documentos de la Universidad de Valencia (1725-1733). Conflictos con los jesuitas y las nuevas constituciones*, ed. y estudio preliminar de M. PESET, M.ª F. MANCEBO y J. L. PESET, Secretariado de Publicaciones, Valencia, 1977, 386 págs.

futuros estudiosos. En este aspecto estriba su valor, que sean capaces de servir y de ayudar a los investigadores que se interesan por la época, como de hecho ya se vienen utilizando estos volúmenes.

El estudio preliminar del primer volumen aborda dos temas fundamentalmente: las consecuencias de la guerra de Sucesión y el profesorado de la Universidad. También, de gran interés, aspectos económicos de la Universidad en los años de suspensión del patronato y después; no existen cuentas de la Universidad—están unidas a las municipales, ya que está financiada por el Ayuntamiento—, pero algunos documentos permiten asomarse al estado y estructura financieros de la Universidad de comienzos del siglo XVIII. Por ejemplo, el 199 y el 219, sobre cuentas de pavordrías o cátedras especiales propias de esta Universidad, que tienen anejas rentas decimales de la catedral. Incluso en otros aparecen los pagos a catedráticos o los gastos por reparaciones; algún día habrá que entrar a fondo en las cuentas de la Universidad si queremos entender su funcionamiento. Pero no es fácil, pues, como he dicho, se tendrá que estudiar a partir de los libros municipales, los de grados—los de priorato—y otros.

La versión de las consecuencias de la guerra de Sucesión es penetrante y clara: Felipe V suprime el patronato de la Universidad, porque piensa transformarla a las leyes de Castilla. Es decir, establecer en Valencia la planta que tenía Salamanca, como hizo en el Principado de Cataluña con todas las universidades catalanas. Suspende el patronato que tenía la ciudad para nombrar rector y catedráticos, con lo que queda sin apoyo económico; sin embargo, el Ayuntamiento seguiría pagando, pues estaba interesado en que continúen los estudios. Hacia 1719 y 1720, se presiona para que, a cambio de ceder las aulas de gramática a los jesuitas, se devuelva el patronato, como así se logra. Los documentos 159 —memorial del corregidor Luis Antonio de Mergelina—, 167, 168, 169, 172, 173, 177, 178, 179, 181 y 182, entre otros menos importantes, sirven para poder estudiar aquellos momentos. A continuación empieza a convocarse cátedras y se entra en un período más «normal» de la actividad universitaria. Sobre los catedráticos y profesores también el estudio preliminar determina quiénes fueron, a través de un cuidadoso cuadro—entre las páginas 40 y 41—. No hay grandes figuras, pero, al menos, queda constancia y un primer perfil de algunos de sus docentes. En cambio, los estudiantes quedan para estudio del segundo volumen.

La antología de estos textos o documentos es continuada, con una selección que, si es siempre arbitraria, yo la encuentro muy acertada. En cambio, en el estudio preliminar se aborda alguna materia que tiene importancia en el período con algo más de extensión. En el segundo volumen, son tres, a mi entender: cuestiones con los jesuitas, las nuevas

constituciones de 1733 y el número y cualidad de los estudiantes. Como consecuencia de la cesión de las aulas de gramática, se inicia un conflicto entre los padres de la Compañía de Jesús y la Universidad. La concordia de 1728—documento 57—parece que da paso a la enseñanza jesuita; pero se produce una fuerte reacción entre profesores y acreedores del Ayuntamiento. Durante años se va a discutir esta cuestión, con un largo pleito que llega hasta 1741; en estas páginas se recogen los documentos de la primera fase, tales como los números 62, 63, 67, 68, 72, 77, 85, 91—el largo escrito del catedrático Juan Bautista Ferrer— y otros.

Las constituciones de 1733, que se reproducen con toda la perfección de su edición del XVIII, suponen el cambio frente a lo anterior. Pero, en el fondo, conservan normas del XVII, si bien traducidas, retocadas y reunidas en un solo cuerpo legal o constituciones. Su génesis viene reflejada en estos documentos, y, al final del volumen se editan, con las variantes que existen en el manuscrito aprobado en las actas del claustro mayor universitario. Claustro que está dominado por los miembros del Ayuntamiento, con presencia del rector y algunos canónigos. Su contenido no parece que exprese grandes novedades en esta primera ilustración, apenas en medicina se advierte alguna posibilidad de estudiar los autores modernos, tal vez como consecuencia de un amplio informe que la Facultad de Medicina dio en 1721, número 212 del primer volumen.

Por fin, y además de esta antología, en el preliminar del segundo volumen se estudia la matrícula de estudiantes de Valencia entre 1695 y 1750. Los autores expusieron en el coloquio sobre historia de Valencia, en abril de 1978, en Pau (Francia), sus resultados más completos hasta 1805. El estudio de los libros de matrícula, con su análisis del número de estudiantes por Facultades y cursos, de su edad, origen geográfico, mortalidad académica, etc., constituye una aportación indudable dentro de las nuevas direcciones de este tipo, iniciadas por Stone y aplicadas por Richard L. Kagan a las Universidades castellanas de los siglos XVI y XVII. Los extensos recuentos y su análisis subrayan la importancia de la Universidad de Valencia y su carácter regional ya en el siglo XVIII...

En fin, una colección de documentos universitarios muy importantes, que hay que desear continúe, para que pueda entenderse y valorarse el pasado de nuestra Universidad. Hoy, en medio de la crisis universitaria, de la transformación, el pretérito no puede servir de modelo—es evidente—. Pero sí el trabajo bien hecho y esforzado que representan estos volúmenes.—*TELESFORO MARCIAL FERNANDEZ (Departamento de Historia Moderna. Facultad de Filosofía. VALENCIA).*

# BALANCE DEL FORMALISMO

No carece de oportunidad la reciente edición en castellano del libro de Northrop Frye, *Anatomía de la crítica* (Monte Avila, Caracas, 1977). Si bien se trata de una obra cuya primera aparición data de veinte años atrás, puesta ahora al alcance de nuestro idioma, permite hacer un balance de la crítica formalista, que tantas vueltas ha dado en los tanteos del ensayo y la teoría desde mediados de los años sesenta, sea en su forma estructuralista o en su propuesta original, como Frye la encara.

Radicalmente, el formalismo (y el neocriticismo anglosajón, que Frye representa eminentemente) se muestra como un desapego crítico ante la tradición de la teoría y la estética del realismo decimonónico, y los planteos emergentes de la división del espacio literario del espacio real, siendo aquél una cavidad donde éste se refleja. A la inespecifidad de la literatura en el esquema realista ingenuo (la conciencia del escritor como una cámara vacía y luminosa donde se fraguan, como en el espejo clásico, las «imágenes de la realidad»), el formalismo—ruso, pragués, anglosajón, por fin: parisiense—reclama una densidad a la textura de lo literario y trata de investigar acerca de su posible *naturaleza.*

Para desarrollar este enfoque, Frye se vale de un género acrisolado: la anatomía que propone no es una metáfora de la disciplina biológica, sino la dieciochesca *Anathomy,* de Burton, o aún más atrás, la sátira menipea de Varrón. Es análisis y disección, como la del anatomista de anfiteatro médico, pero también una «silva de varia lección», que discurre por todos los tópicos que le interesan empíricamente, en busca de aquello que, con clásica ligereza, podríamos llamar *ideas.*

La aproximación tiene sus riesgos: el devaneo anatómico puede esclarecer agudamente ciertas aristas de la realidad literaria, pero puede llevar a ninguna parte. Es, por otro lado, un peligro del empirismo, al cual, como excelente anglosajón, se adscribe Frye. Pero lo cierto es que no hay ensayo sin riesgos.

A esta altura de las preocupaciones por definir la literatura y tratar de hallar alguna validez epistemológica a la crítica literaria, es vano negar que el discurso literario tiene una densidad específica. El problema es, pues, definir dónde se inscribe dicha densidad. Frye acierta al exigir que se «vea» que la literatura es un instrumento específico en manos de unos «autores» que desde ya tienen ideas en la cabeza y funcionan dentro de sistemas ideológicos más o menos identificables. El estudio de estos sistemas es inespecífico de la búsqueda literaria, aunque ésta lleve a ellos o provenga de ellos. Tanto da. El neocrítico se inquieta por la identificación del instrumento.

Para despejar el camino conviene desplazar la crítica del campo de la estimativa y de los juicios de gusto. No importan ahora los dispositivos que permiten determinar si una obra está lograda o no, si es bella o fea en función de una positiva escala de valores literarios. Importa saber—si es posible—qué es literario y con qué medios se puede aislar su definición.

Aquí el formalismo exhibe su primera limitación. La literatura no es «un sistema organizado de conocimientos», como podría serlo el discurso científico. La crítica literaria, sí. Por lo mismo, a lo único a lo que puede aspirar es a rodear al discurso literario, nunca a desentrañarlo. Es un universo organizado, pero exterior a la literatura. Esta no puede enseñarse, aquélla sí. Entonces lo que se aprende (en un curso sobre literatura, por ejemplo, supuestas todas sus excelencias) es crítica literaria, no literatura. «La crítica puede hallar allí donde todas las artes son mudas.»

En sí misma, la literatura no dice ni expresa nada. Un poema, el más «expresivo» de la expresividad más obvia, es tan mudo como una estatua. Al escribir, el poeta pierde el habla. Hay, desde luego, una radical distancia entre saber y literatura. O más ampliamente, entre arte y saber. Las categorías estéticas viven separadas de las gnoseológicas, perdida toda esperanza de contacto.

¿Cómo es posible que el crítico entonces pueda darse cuenta de que está ante un objeto literario? La respuesta de Frye no es exhaustiva. La literatura se detecta empíricamente. Se da con ella como quien tropieza con una piedra bajo el agua, es algo que resiste a ciertos niveles de la intuición. Diríamos que se «huele», aunque no se «ve». La única guía para encontrarla es la inteligencia innata.

El planteo de Frye, aunque nebuloso en cuanto a sus extremos, es neto en cuanto a su arranque: está claro que no puede constituirse una ciencia de la literatura, una *Literaturwissenschaft* como la propuesta por los críticos alemanes del 20, ya que ello supondría un contenido gnoseológico del discurso literario, que habría que «traducir» a otro discurso, como hace cualquier ciencia. Por tanto, lo único que le queda al crítico anatómico es recontar las formas (por definición, exteriores) de aquello que, intuitiva y empíricamente, detectó como literario. Y más: ver si estas formas alcanzan un grado de especificidad tal que permitan diferenciarlas de otras formas de discursos, los no literarios.

No obstante el intuicionismo de arranque, Frye encuentra algunas pautas bastante concretas para afilar un posible concepto—o, al menos, campo—de lo literario. Hay literatura si hay «estructuras autónomas de lenguaje» o «formas especializadas de lenguaje». Lo de autónomo va dicho en el sentido de estar «despegado» tanto de un contenido de ver-

dad o error (discurso científico), como de un contenido tautológico (discurso pseudocientífico). El significado literario flotaría en el nivel de lo hipotético. Lo único orgánico de este nivel es, por otra parte, su composición cronológica, lo que ha inquietado a los tradicionales historiadores de la literatura. Sabemos que el barroco viene después del Renacimiento, y éste detrás de la literatura medieval, etc.

Está ya bastante recortado el alcance de esta anatomía literaria. Se trata de detectar las formas específicas de la literatura—sin acertar a definirla más: renunciando a ello por impracticable—y de organizar sus significados, necesariamente hipotéticos. Y aún: lo que un discurso literario significa—Frye prefiere acotar: lo que un poema significa—, lo significa dentro de sí de modo inmanente: «el significado de un poema es literalmente su forma o integridad como estructura verbal. Sus palabras no pueden separarse ni vincularse con los valores del signo: todos los posibles valores de signo de una palabra quedan absorbidos en una complejidad de relaciones verbales». La palabra queda semióticamente encerrada por su propia estructura, no puede trascenderla. De otro lado, esta estructura no sólo aprisiona la palabra, sino que la defiende de ataques externos que pretendan inculcarle «valores de signo».

He aquí, claramente señalada, otra limitación flagrante del formalismo: al no «permitir» que la palabra transite fuera de la forma literaria, tampoco se habilita una auténtica significación, ya que no hay el proceso de tránsito—metafórico, desde luego, como todo proceso significativo—del significante al significado o a la red de significados. Aplicando el criterio formalista, nunca la literatura significa nada.

Por esta inefabilidad de fondo es por qué la crítica formalista, de algún modo, renuncia a su radical tarea crítica. Criticar es poner en crisis, llevar el objeto del conocimiento crítico a un estado también crítico, en que deja de ser él mismo y deviene otra cosa. La protección al texto poético, su recaudo celoso para que no deje de ser poético, es una propuesta profundamente acrítica. Aunque sea criticista.

Y ello no es así a nivel meramente teórico. Frye, en el grueso de su libro, lo que hace es ordenar categorías retóricas. Más concretamente: examinar y sistematizar categorías de unas retóricas históricas, o sea, las que han venido funcionando, más o menos, desde Aristóteles a Mallarmé. Es el ejercicio de ese «arte de la crítica», que es paralelo al arte de la literatura y que rodea la experiencia inefable de leer. El crítico tiene ante sí una tarea de sistematización de formas y de géneros. La tarea del retórico clásico, en el doble sentido de la palabra *retórica:* como discurso persuasivo y como constitución del discurso en discurso literario.

La doble faz retórica de la literatura funciona, pues, persuadiendo de que se está ante un discurso literario, que como tal ha sido procesado

y como tal debe leerse. Este sería su efecto «comunicativo» (tomando esta palabra provisoriamente, ya que en el planteo formalista, lo poético del discurso es precisamente incomunicable: la literatura, como tal, no comunica nada): apunta a actuar sobre el lector, a situarlo en la lectura de lo literario. El otro efecto es anterior y técnico: suministra el productor de literatura todas las fórmulas que convierten al discurso en literario.

Y esto es cuanto puede el formalismo frente al fenómeno literario: sistematizar su morfología y su taxonomía, o sea, lo que ha venido haciendo la preceptiva clásica—repítase—desde Aristóteles. Sólo que sin pretensiones críticas. Paralelamente a la retórica tradicional, la crítica se ha venido ocupando de la «verdad» de la literatura, de su «belleza», etc., o sea, que ha sido crítica estimativa, sea en sentido filosófico, moral, político, etc.: en resumen, manejando axiologías no literarias.

Lo que el formalismo viene a aclarar, desbrozando de la crítica todo lo valorativo y psicológico, y negando el contenido de saber en el discurso literario, es que la literatura es literatura porque es retórica, o sea, porque es un discurso específicamente constituido. Y a partir de esta conclusión, se puede retornar al planteo epistemológico del comienzo: la «experiencia real del arte», que hace posible la crítica a la «inteligencia innata del crítico», ¿permite validar el ejercicio crítico en sí mismo? ¿Permite llegar a saber qué es lo literario?

Si la respuesta es el fruto dorado del formalismo, o sea, la literatura como discurso suasorio y preceptivamente constituido, es de temer que —otra vez—sea negativa. Dicho de nuevo: que el criticismo, profundamente, es acrítico.

Examinar cómo se ha ido constituyendo, en diversas épocas de la historia—y conforme a la estructuración cronológica que Frye acepta como válida en este caso—la literatura, gracias a la retórica vigente en cada etapa de aquélla, es hacer una historia de la persuasión literaria, no una sistematización de los modos de la literatura. No es lo literario en sí—la eidética de la literatura—lo que hace que un discurso se produzca y se lea como literario, sino la retórica vigente en cada época. No hay literatura, sino literaturas. Frye no resuelve este problema con signo contrario, ya que no plantea un concepto de la literatura, sino que se contenta con el hallazgo empírico de textos literarios, y valida la crítica como quien valida el arte de caminar por la existencia de las piernas, o sea, por su mismo estar en la experiencia. Si se ha hecho crítica hasta ahora es porque dicha crítica, y todas las posibles, son legítimas.

El riesgo corrido por el formalismo, en este caso, es que no se esté con propiedad ante el objeto de la búsqueda (la literatura), sino ante un objeto paralelo, periférico, si se quiere adjetivo a la misma: los códigos históricos gracias a los cuales un discurso se procesa y se descifra como

literario. Entonces es probable que el punto de arranque se desvanezca en el camino y la crítica se torne—otra vez—taxonomía y morfología, cuando no historia de la preceptiva, yuxtaposición de las retóricas históricas.

Está, pues, a punto otro problema, acaso anterior a todos los examinados hasta ahora: ¿existe la literatura?; ¿existe el *eidos* de lo literario?, o ¿es una ilusión óptica de los últimos dos siglos, a partir de las estéticas racionalistas y sus secuelas? Desarrollar esta problemática llevaría a otro campo y excedería los marcos de este texto. Lo cierto es que ha habido sociedades (y quizá las haya en el futuro, conforme a las predicciones hegelianas sobre la muerte del arte) en que no se dio la existencia de la literatura, al menos como la entendemos en Occidente desde —por ejemplo—el siglo XIV: con fijeza escrituraria, con autor individual, con determinadas condiciones de lectura en la vida del hombre de ciudad. Aún más: es probable que tampoco, hasta la catedral gótica, haya habido arte en el mismo espacio histórico, y que cuando incluimos en la historia del arte una figulina de Tanagra o una basílica del románico catalán estemos mirando anacrónicamente hacia atrás con una óptica constituida «ahora». Nuestra mirada construye una artisticidad inexistente entonces.

Estos problemas no puede resolverlos un enfoque formalista de la crítica. Por ello, prudentemente, no se los plantea. Lo cual no quita que hagan a las deficiencias meras limitaciones del neocriticismo como método de abordaje de la obra literaria, sobre todo si se quiere satisfacer la inquietud por saber qué significa una obra de arte, qué hermenéutica es pensable a propósito de las obras de arte.

En el fondo del sistema de Frye yace una concepción aristocrática —en grado utópico—del arte, que fundamenta su autonomía ante la historia. Aclaremos: no a la historia del arte, a la conformación de una «serie» de fenómenos y teorías estéticos, sino a la historia como sistema total que engloba todo el *factum* humano. El lo dice expresamente: «La finalidad ética de una educación liberal consiste en liberar, lo cual sólo puede significar que lo hace a uno capaz de concebir la sociedad como libre, educada y sin clases. No existe ninguna sociedad semejante.»

Invirtiendo el discurso: todas las sociedades—las sociedades históricas, las que lleva registradas la historia—son clasistas, maleducadas y no libres (opresoras, oprimidas). Pero la preocupación de Frye no se inscribe en este orden: lo que mueve es una inquietud ética y pedagógica. Toda ética es la búsqueda de un «bien» inteligible, y toda pedagogía es un aspecto del arte de persuadir. Uniendo ambos términos: una buena retórica.

«Leer un termómetro no se identifica con el hecho de tiritar», ejemplifica Frye (podría también agregarse: «ni con el hecho de tener fiebre»). Althusser decía, en sus buenos tiempos, que el concepto de azúcar no es dulce. Dicho de otra forma: cuando se llega a entender algo, se abre otro espacio que no es el del objeto entendido. El científico comprende desde fuera del mundo de los objetos. Esta aristocracia del saber, de un nivel superior al de lo real sabido, cierra filas en la defensa ético-pedagógica de la cultura. La historia acecha desde fuera. Frecuentemente asalta la cámara del sabio y no hay más remedio que aceptarla allí con tanta resignación empírica como la que muestra Frye al tropezar, en un solitario paseo por el mundo del discurso, con la piedra del texto literario?—*BLAS MATAMORO (Ocaña, 209, 14.º B. MADRID-24).*

DIEGO JESUS JIMENEZ: *Fiesta en la oscuridad.* Editorial Dagur, Madrid.

El origen de la tragedia, sabemos, fue la fiesta, la fiesta dionisíaca, donde el exarchón, «con las entrañas fulminadas por el vino», improvisaba cantos líricos, a los que un coro respondía, a su vez, con otros cantos. El ditirambo, el canto coral, el canto trágico en honor de Dionisos, dios campestre y popular, señor de las vides y las fiestas, de los éxtasis y los misterios.

Ese fue el origen de la tragedia. Hoy, mientras España escarba en los anales de su historia los años más recientes, mientras sus poetas niegan y confirman, instauran y entierran nombres, versos, fiestas, una fiesta, un coro, se abre paso entre un cúmulo de productos editoriales que una industria pródiga, tal vez en demasía, tal vez hasta la confusión, hace correr el riesgo de perderse entre una multitud de otros delgados lomos de «libros de poesía».

El germen de la tragedia fue el canto. Hoy reencontramos en el canto, un canto que se pretende lírico, la huella primera de lo dramático: el exarchón, el coro, el disfraz, la mejané, la escena toda, la invocación: el otro. «Todas estas cosas un día nos salvaron»: la purificación de las pasiones, el fin último de la tragedia. Acaso se refiera a esto la «salvación», a la que constantemente alude la poesía de Diego Jesús Jiménez.

Pero para que tal purificación sea posible, para que la catarsis tenga lugar y a través de ello cumpla el poema con la función moral-terapéutica que la poética clásica le atribuye, ciertas condiciones son necesarias: la liberación sólo se produce: *a)* a través del *temor, b)* y la *compasión,* que

sólo se experimenta frente a *c)* un personaje *bueno,* aunque no en grado excesivo (ha caído en la hybris), *d)* y *adecuado* (principio de decoro).

El discurso de Jiménez se presenta como pautado por lo que la retórica reconoce como máximas y entimemas. Son las reflexiones profundas sucintamente expresadas las que más convienen, pues, al discurso de lo que en el drama funciona como testigo y autoridad: el coro. Pudiendo leer las máximas y los entimemas, que se rastrean a lo largo de todo el poemario como apreciaciones del coro, precisamente acerca de una acción que—se supone—ha tenido lugar, tales predicaciones alcanzan al hombre todo, no ya a un *yo* particular. Tal universalización—verificada tanto en el sistema verbal como adverbial y pronominal a través de los cuales se expresan dichas aseveraciones—nos remite de inmediato a los puntos *a)* y *b)* arriba señalados: Si tales predicaciones tocan al hombre todo, el lector se siente directamente implicado en la tragedia, *ergo,* pasa del punto *b)*—compasión por un *yo* que se debate ante su iniquidad—al punto *a)*—temer por sí mismo, involucrado en tanto hombre en el discurso—. En cuanto a la adecuación del sujeto que enuncia y la enunciación, sólo contamos con ciertos indicios en el texto: borrosas alusiones a «la madurez de la vida», un nostálgico remontarse a la «inocencia del hombre», a «la juventud efímera», a «un día». En este marco, en esa medianía entre lo perdido, lo ido y lo porvenir, en un centro («madurez de la vida») doloroso, apesadumbrado, pero en equilibrio en cuanto a los dos extremos que lo encuadran, dentro de esa visión del que puede enunciar y sus enunciados mantener un aspecto durativo, iterativo, se inserta sin patetismo ni exageración alguna, sino como motivada precisamente por esa continuidad de lo visto, por esa misma iteratividad de lo vivido, la *sentencia.* Sentencia, juicio de un coro que comenta una acción que «ha tenido lugar», elocución *adecuada* al sujeto que enuncia asimismo la reiteración, la continuidad de los hechos de la vida: juventud, madurez (vejez innominada), muerte, o como en algún poema se alude, ese fruto prohibido: el amor pendiendo del árbol de la vida y la muerte.

Elocución *adecuada (d)* de un sujeto que reconoce una caída en el error, la hamartía *(c),* lo cual inspira la *compasión* del lector *(b),* quien al verse involucrado en el discurso (en todos los plurales de la primera persona) *tema (a)* «la misteriosa soledad que nos queda». Los elementos indispensables están presentes.

La palabra, la tragedia, el personaje, la vieja Celestina, Calisto y Melibea, «aun siendo mentira, fueron salvación». Si así fue, seguirán cumpliendo su misión. Hay un altar para la liberación que sólo se alimenta del gesto conturbado de la máscara.

Ni gavilán, ni tordo, ni vencejo, ni lírica, ni drama: pájaro, discurso

poético, coro, fiesta en la oscuridad, fiesta del lenguaje, danza donde el canto inicial, lejos de perderse, se une a una comunidad que él mismo instaura para que sea posible la ceremonia.—*MERCEDES ROFFE (Colegio Mayor Argentino Nuestra Señora de Luján, Martín Fierro, s/n. MADRID-3).*

## TRES POETAS

MIGUEL GONZALEZ GARCES: *Paso suena de luz* (Versión bilingüe). Colección Adonais, Madrid.

El paisaje—penetrando en la vida y en la sensibilidad—, el sentido del paso del tiempo—agravando melancólicamente la comprensión—y el misterio de la vida misma, de la naturaleza misma—aureolando mágicamente las cosas—son los tres elementos que se combinan en este bellísimo libro de Miguel González Garcés. Como el libro está escrito en gallego y reescrito por el propio poeta en castellano, no es ningún descubrimiento decir que responde muy íntimamente al clima espiritual de la lírica galaica. No es una poesía localista, por supuesto, pero sí es una poesía con talante impregnado de la naturaleza con la que se compenetre.

Conmueve la finura, la sutil manera de tratar distintos tiempos evocados. Se renuevan los frutales, la luz de los huertos, la espuma de las playas. Y se renuevan las generaciones. El poeta se ve, simultáneamente, como niño y como padre; como hijo a su vez y como huella de recuerdo en la inevitable desaparición física. Nada prolijo ni retórico, la contención verbal adensa la emoción y hay una leve pero punzante angustia flotando entre las impresiones sensoriales y las evocaciones familiares, de clima contagioso, que no gana en la lectura.

Continuas metagoges complican el paisaje en el conflicto sentimental. La luz del tiempo—ese paso de la luz que suena, de tan intenso e íntimo, dando título al volumen—traspasa las ramas de los árboles—con mucha frecuencia, cerezos—y los pájaros—con frecuencia, mirlos—ponen su contrapunto de casi eternidad.

La reelaboración castellana es perfecta: González Garcés es poeta bilingüe. Sin embargo, la concentración expresiva gana en la lengua vernácula. Una prueba es la espontánea y popular expresión de *herbiña,* una sola palabra que ha exigido al poeta, en castellano, todo un endecasílabo, y nada menos que un culto y clásico endecasílabo sáfico, tan perfecto como «fresca ternura de la hierba verde».

Resumiríamos la poesía de González Garcés en este libro que es, probablemente, su mejor producción, tomando frases de versos suyos: «una mano que está llamando desconsoladamente a una puerta tapiada». Poesía de intimidad y emoción hondas, que se comunica conmovedoramente.—*L. de L.*

MARIA BENEYTO: *Biografía breve del silencio.* Colección Serreta, Alcoy.

La poesía de María Beneyto es como un testigo menor, sencillo y bueno de la historia. Hay una historia que se hace con grandes gestos y que manejan los poderosos, disponiendo de las vidas humildes, descorazonadoramente manipuladas. Hay una historia que, en el fondo, se hace con la pena, el dolor y el esfuerzo de los innominados, de los oscuros y silenciosos. Una *intrahistoria,* digamos con palabra de Unamuno. Ese silencio—el de las gentes del estado llano—es el cobra biografía en este libro. Ese silencio que es también el de la muerte de una mujer sencilla y entrañable.

María Beneyto glosa unos cuantos sucesos trágicos como jalones en la vida de su madre, mujer de un pueblo levantino que viene al mundo cuando la guerra de Cuba y cuyo vivir sencillo y anhelante fue pagando tributo de lágrimas por el Barranco de El Lobo, por la conflagración europea del 14, por la revolución burguesa de la caída de la Monarquía, por la guerra civil, por la dura posguerra, por el conflicto mundial siguiente.

Los poemas de María Beneyto no son himnos heroicos ni alegatos combativos, son trozos de historia menor, son rasgos vistos por los ojos de una mujer que sufre y calla. María Beneyto nos da así una grave poesía de testimonio, empapada de emotividad y de verdad humana. El acierto radica en pasar, por virtud del poema, de lo particular a lo general, de lo íntimo a lo colocetivo, de lo personal a lo social. Una poesía que hablará siempre a quienes les importen los valores humanos, los valores morales antes que los estéticos, aunque sin detrimento de éstos, porque el poema es ética y estética conjuntamente en el poeta cierto.

El verso de este libro, prosaico a veces, con la servidumbre de lo realista, es siempre eficaz y no carece de vuelo lírico.

María Beneyto publica libros desde muy joven; el primero es de 1947. *Eva en el tiempo, Poemas de la ciudad* y *Tierra viva* son títulos que han ido jalonando su entrañada labor. Nadie ha cantado como ella la desolación familiar de la posguerra del hambre. Su «Balada del pan amarillo»

quedará como uno de los más hermosos poemas testimoniales de la época. Desde sus temas deliberadamente menores, encuentra en este nuevo libro una fórmula original, obteniendo un trabado poema conjunto que se lee con emoción compartida.—*L. de L.*

ANGEL GUINDA: *Ataire.* Colección El Toro de Barro, Carboneras de Cuenca.

La colección, cuidada por Carlos de la Rica en su rincón conquense —El Toro de Barro—, presenta esta muestra de un poeta aragonés poco conocido, pero de obra muy interesante: Angel Guinda.

Con razón—con su razón—afirma Angel Guinda la poesía, a la vez, como «atlas donde el sentido / instala su alta fiebre», y como «armonía que crece, / imagen turbadora». En otro poema ha dicho que la palabra es «navío, pez o mar», pero también «herramienta». Porque se trata de un poeta muy dotado, capaz del poema trascendente y del poema descriptivo, así como puede escribir verso libre y estrofas isométricas de rigurosa rima. Incluso dentro del mismo poema las imágenes empleadas toman caminos y fines diferentes, y van de un ansia muy humana de vida (la ventana es «testigo de mi avaricia / de asomarme al mundo entero») a la ingeniosa greguería (la cuchara es «semicastañuela»).

*Ataire* es un libro variado de temas y de formas, un libro breve, pero de auténtica inquietud poética. Incluye unos poemas amorosos de gran fuerza y de cierto desgarro romántico—incluso en la titulación: uno de ellos es «Nuevo canto a Teresa»—. Incluye otra serie exaltadora de las cosas humildes, salvando la realidad cotidiana en el ala de la trascendencia. Otros poemas son como pequeños cuadros descriptivos u homenajes brotados de lecturas. Algunas piezas cobran sentido religioso, y están sustanciadas en la meditación ante la muerte.

En sus distintas formas de ensayar la poesía, Angel Guinda demuestra su amor por la palabra, no ya en la elocución, sino en su aislado valor de rareza y expresividad. Procura escoger voces infrecuentes que engarza en el verso con afán, a veces, de goce estético.

Angel Guinda pone en el poema pasión y amor, y maneja elementos de cuidada elaboración. Si, una vez leído el libro, repasamos su poema «Poesía», que está entre los iniciales del vòlumen, sabremos con qué razón él aspira a que ésta—la poesía—sea «belleza y verdad juntas». Aspiración legítima para un poeta que está en el buen camino.—*LEOPOLDO DE LUIS (Rodón, 12. MADRID-20).*

# NOTAS MARGINALES DE LECTURA

HECTOR SANCHEZ: *Se acabó la casa.* Instituto Colombiano de Cultura, Colección Autores Nacionales, Bogotá.

La personalidad literaria de Héctor Sánchez es una realidad incuestionable dentro del panorama general de la literatura contemporánea sudamericana. Ella quedó perfectamente cimentada casi desde el inicio de su actividad literaria, que mostró el surgir de un narrador premunido de todo un bagaje estilístico. El primer título que le da a conocer es su libro de relatos *Cada viga en su ojo,* aparecido en 1967.

A este volumen de cuentos vendrían a sumarse otros: *Las maniobras,* su primera novela, publicada en México el año 1968. *Las causas supremas,* su segunda novela, que le hace merecedor del premio Esso en 1969. Tres años más tarde, en 1972, publica en Chile su libro de cuentos *La orilla ausente,* al que siguió su novela *Los desheredados,* editada por Siglo XXI de México en 1973.

En 1976, su novela *Sin nada entre las manos* le dio a conocer de una forma más cabal entre los lectores españoles, ya que ésta fue publicada en nuestro país y mereció una valoración unánime por parte de la crítica, la cual puso de manifiesto, de una manera relevante, las condiciones narrativas de este escritor sudamericano, avecindado desde hace varios años en Barcelona. El volumen que comentamos: *Se acabó la casa,* no viene sino a confirmar la realidad de esa fuerza comunicadora que domina en su obra.

Nueve relatos componen y dan contenido a este libro, que se inicia con el relato *La mala renta,* en el cual Héctor Sánchez, usando la primera persona, nos logra adentrar en un entorno cargado de sugerencias y aciertos.—*G. P.*

AUGUSTO MORALES-PINO: *En el tiempo del ruido.* Editorial Kelly, Bogotá, D.C. Venezuela.

Un estilo ágil, lleno de veracidad transmutada en acontecer literario, es lo que primero salta a la vista del lector al enfrentarse a *En el tiempo del ruido,* del joven prosista venezolano Augusto Morales-Pino. No en balde este escritor ha sido señalado por la crítica como uno de los valores más destacados de la actual narrativa de su país.

Morales-Pino para orquestar la trama de sus novelas recurre a situaciones y hechos históricos, en los que se mezcla la leyenda con su

carga propia; material maleable con que la voz popular crea su propio y auténtico mundo. *En el tiempo del ruido,* Morales-Pino ha utilizado, como punto de partida, hechos relatados por la historia general o tradiciones transmitidas por obras como *El carnero,* de Juan Rodríguez Freyle; *Reminiscencias de Santa Fe y Bogotá,* de J. M. Cordovez Moure; *Leyendas, tradiciones y folklore del lago de Tota,* entre otras, como nos lo dice en una nota aclaratoria incluida en su libro.

Hay que reconocer que las fuentes a las que el autor de *En el tiempo del ruido* se remite en ningún momento interfieren el valor narrativo que se encuentra en esta novela; por el contrario, contribuyen a darle la fuerza de veracidad que acentúa el hecho imaginado. Realidad y ficción son en esta novela un auténtico ámbito expresivo que cautiva al lector.

La obra de Morales-Pino es amplia y variada, y de ella Agustín Garavito ha dicho: «El joven escritor Augusto Morales-Pino mantiene vivo el interés por su obra novelística. Y en verdad que es justificado el prestigio que ha sabido ganar en la búsqueda tremante de los despojos y miserias de la vida urbana».—*G. P.*

EDNODIO QUINTERO: *Volveré con mis perros.* Monte Avila Editores, Caracas, Venezuela.

Diecisiete relatos componen este libro de Ednodio Quintero; el último es el que da el título general: *Volveré con mis perros.* Pocas veces tenemos ocasión de hallarnos ante la riqueza de un lenguaje como es el manejado por este narrador, que logra construir un universo de sorpresiva e inquietante realidad. Un perfecto equilibrio, una mesura textual nos va entregando todo un mundo de hallazgos.

Hay en estos relatos unos personajes vivientes hasta su más total enfrentamiento con los hechos que los envuelven en un entramado de sensaciones. Un clima de violenta ternura lo envuelve todo, y los seres son hostigados por un entorno que se equilibra entre la realidad y la pesadilla. La línea narrativa de este escritor se inscribe entre los más significativos logros dentro de la actual literatura latinoamericana. Su pasión por el lenguaje hace que sus relatos sean un continuo venero de aciertos expresivos.

La belleza es el eje que dinamiza la narración haciéndose partícipe de una acabada capacidad de transferencia emocional. Dos realidades se contrastan y contribuyen a dar la dimensión de una totalidad ambiental: el hombre y la naturaleza. El primero vaga con su fardo de situaciones;

un mundo hacia adentro de su propia naturaleza contrastando con la realidad de un paisaje descrito con singular belleza, con singular fuerza dramática.

En Ednodio Quintero el relato breve adquiere una dimensión pocas veces alcanzada. Ya en su libro de relatos *La muerte viaja a caballo,* anterior al presente, la crítica confirmó la aparición de un narrador llamado a tener una indudable significación en el panorama de la narrativa actual de Sudamérica.—*G. P.*

ALEJANDRO NICOTRA: *Puertas apagadas.* Ediciones La Ventana, Santa Fe, Argentina

Una serie de aprehensiones, de clarificadores chispazos hilados por la visión de lo que es nuestro mundo diario, son la realidad inmediata que se desprende de estos poemas de Alejandro Nicotra. Partiendo de unas constantes intimistas, el autor de *Puertas apagadas* logra, por el alcance de su búsqueda poética, constituir sus poemas en síntesis de un amplio espectro de sensaciones.

El material verbal con que Nicotra construye su expresión obedece a un deseo de concreción que hace que la palabra adquiera una significación precisa; nada hay en sus poemas que sea un divagar en torno a la sensación que lo ha generado. Las ataduras estructurales se nos presentan cobrando, lo que podríamos denominar un ahondamiento, en la inmediatez de las sensaciones que conforman nuestro entorno.

La labor poética con que cuenta Alejandro Nicotra se halla señalada por varios títulos, entre los que podrían ser mencionados: *El tiempo hacia la luz,* Editorial Hachette, Buenos Aires, 1967; *Detrás de las calles,* Colección Adonais, Editorial Rialp, Madrid, 1971, y este su último libro, *Puertas apagadas,* que ahora nos llega a las manos. Entre las distinciones a que su poesía se ha hecho acreedora, se señalan el Premio Arturo Capdevila, del PEN Club, y el Premio Leopoldo Lugones. Entre lo dicho en torno a su poesía valdría la pena mencionar algunas palabras que la definen: «Maneja bien las alusiones, los bordes, las elusiones, es el signo de una poesía que roza el silencio: de ahí su peligrosa, difícil expresividad.»

*Puertas apagadas* bien podría ser considerado el libro en que se consuman de manera clara las preocupaciones expresivas, que han sido la dinámica exploratoria de su autor.—*G. P.*

LUPE RUMAZO: *Carta larga sin final.* Editorial Mediterráneo, EDIME, Madrid, 1978.

Reseñar no resulta tarea fácil cuando de lo que debemos hablar requiere una más completa información, tanto por el tono como por los alcances que se pueden encontrar en una obra como este libro de Lupe Rumazo. No es fácil en unas cuantas líneas concretizar el contenido que encierra *Carta larga sin final;* la densidad vital que encierran sus páginas siempre quedarán alejadas de todo aquel que no haya tomado contacto directo con el mundo de sensaciones que aquí se nos presentan.

En la imposibilidad de abarcar una totalidad expresiva, no resta otra actitud que dar cabida a algunas palabras ajenas, las cuales, aunque sacadas de un contexto más amplio, se encuentran avaladas por una más reposada y atenta lectura de la obra. En el caso de *Carta larga sin final,* esta reposada lectura nos la da Benjamín Carrión en el prólogo al libro, y de él extraeremos algo de lo dicho: «Difícil tarea ésta que ha cumplido Lupe Rumazo en este nuevo libro suyo, *Carta larga sin final:* conmover, mantener conmovido al lector, al acompañar durante la lectura a la autora conmovida y dolorosa; pensar al propio tiempo, al seguirla en esta cosmovisión permanente, en que libros y nombres, teorías y opiniones, nos mantienen en el lado bueno de la sabiduría y de la inquietud espiritual. Libro capaz de producir la reflexión mental y el sacudimiento cordial al propio tiempo. Libro en el cual, sin que nos abandone un instante la ensayista, nos hace sentir la presencia relatora de la novelista, en suma.»

Queden estas palabras como testimonio de un escritor que ha tenido la ocasión de adentrarse en las páginas cargadas de dolor que son *Carta larga sin final.—G. P.*

DELFIN C. MARSHALL: *El pez fuera del agua.* Editorial Dos Continentes, Madrid.

En *El pez fuera del agua* se dan cita unos aconteceres que calan con profundidad en la lucha diaria que va consumándose a cada instante en la vida de los seres inmersos en la ciudad; inmersos y sin poder escapar a los condicionantes sociales. Al leer *El pez fuera del agua* no dejamos de sentirnos tocados por lo que le sucede a su protagonista. En una prosa directa, sin el menor truco narrativo, Delfín C. Marshall nos va señalando realidades del mundo en que sobrevivimos: los condicionantes van conformando la alienación hasta su total y más definitivo desenlace, que desemboca en el suicidio como única salida.

No cabe duda que la forma narrativa que ha empleado el autor de

*El pez fuera del agua,* su parquedad idiomática, no quiere decir falta de riqueza imaginativa, sino, por el contrario, contribuye a sumirnos en el entretejido de su relato. A lo largo del texto asistimos a una lucha por el hallazgo de la propia libertad: «Una obra que actúa como un fermento para el pensamiento. Su tragedia es dolorosa y patética, pero con la absurdidad de la vida.»

Delfín C. Marshall nació en Valencia, y fuera de novelista es poeta y filólogo. Su mundo expresivo es amplio en referencias enriquecedoras, que le vienen de su variada gama de conocimientos; se licenció en filosofía, ha sido profesor de filosofía y es un distinguido filólogo, dominando varias lenguas extranjeras, de las cuales el inglés es una de ellas y en la cual también ha vertido sus experiencias artísticas. En el ensayo, género que cultiva, se le ha señalado como «el creador de un nuevo tipo de ensayo mordaz y agrio, en la línea de los clásicos inconformistas españoles».—*G. P.*

VARIOS AUTORES: *Clithorys/Poesía.* Librería-Editorial Juan Mejía Baca, Lima, Perú.

Después de los no lejanos años de la represión sexual en la mayoría de los países occidentales, hemos llegado o nos movemos entre los de la pornografía subrepticiamente tolerada y dirigida por los instrumentos del Poder. Seguramente hoy, las computadoras—de una manera u otra vivimos bajo su control—habrán llegado a unas conclusiones que ya eran de dominio del mundo antiguo: la pornografía es un mal menor dentro de las actuales condiciones en que se desenvuelve la sociedad.

El Poder sabe que lo pornográfico es una necesidad que puede ser satisfecha con una gran economía de medios. Es decir, que es un hecho humano que gira dentro de su propia necesidad y que en ella se consume y consuma. En otras palabras, que es una libertad apariencial, es exterior, y puede ser manipulada desde fuera del individuo.

Ahora bien, el Poder tiene también una idea muy clara sobre el erotismo, sabre que éste es una actitud interna de individuo, la cual no puede ser satisfecha desde unos medios de producción masiva, continuamente repetidos en su forma de exposición. El erotismo es por su dinámica interna la manifestación más auténtica de la libertad, de aquí que pueda encontrar unos medios propios de manifestación, la creación artística.

Lo dicho nos viene a cuento al leer el libro que comentamos. Un conjunto de poemas de varios poetas, en el cual el sentido de la libertad se manifiesta a través de la expresión creadora coincidiendo con una te-

mática erótica que la dinamiza. El volumen contiene poemas de José Ruiz R., Alberto Vega H., Róger Rúmrril, César Vega, José L. Ayala, Walther Márquez y Jesús Cabel. Un conjunto que es representativo de la actual poesía peruana con respecto a su calidad y contenido.—*G. P.*

VARIOS AUTORES: *Manifiesto trascendentalista y poesías de sus autores.* Editorial Costa Rica, San José de Costa Rica.

Cuatro poetas nos dan en este libro su testimonio sobre su preocupación por la poesía, por la poesía y el estado actual de ésta, según sus puntos de vista y sus inquietudes. Estos poetas costarricenses son: Laureano Alban, Julieta Dobles, Rónald Bonilla y Francisco Monge. Todos ellos jóvenes poetas movidos por la inquietud de sus búsquedas expresivas, que tratan de hacer una llamada de atención en procura de salvar una realidad poética que estiman en peligro.

Se nos ocurre que lo más propio en esta ocasión no es un reseñar lo que dicen en torno a la poesía, sino citar lo que estos poetas dicen: «Poetas, verdaderos poetas, la poesía está siendo traicionada. Los superficiales valores de la moderna cultura de masas; los falsos poetas, profetas de la miopía; los amos de la *poesía* ingeniosa; los tremendistas de las pancartas; los líricos del chascarrillo literario; los estetas vacíos; los pseudomaterialistas cegatos; los claudicantes impotentes para renovar; los exterioristas, regresionistas simplificantes de la lírica, idealistas trasnochados; los sermoneadores *eticoides;* toda, toda una fauna variada de traidores, día a día, consciente o inconscientemente, por adaptar la poesía a la barata axiología, a los más superficiales valores del conocimiento, únicos aceptados como valederos para la tecnocracia contemporánea.»

La segunda parte del volumen está compuesta por una antología de los suscriptores del *Manifiesto trascendentalista.* Son poemas, muchos de ellos de un tono intimista, donde no hay muestra de una búsqueda estructural, pero sí de una honradez frente al tono lírico, confesional.—*G. P.*

JULIO BEPRE: *El día y la advertencia.* Francisco A. Colombo, Buenos Aires, Argentina.

En los poemas que integran *El día y la advertencia* asistimos, como en pocas oportunidades, a una manifiesta consciencia de la verdadera dimensión poética que se encierra en el tono mesurado, en la profunda fuerza expresiva que se oculta en una poesía que se limita con mesura a un abrir de sugerencias. Julio Bepré asume en su poesía el rescate de

ese instante de honda resonancia que existe en el acontecer, aparentemente fugaz. Lo que le llega es aprehendido y transmutado a una valoración primigenia; a su verdadera naturaleza poética.

La temática en este libro no está circunscrita a lo emocionalmente implicado, no; en sus poemas nos adentramos en el espíritu de una búsqueda que quiere ampliar al máximo los deslindes que pueden ser obstáculos para una visión totalizadora. De aquí que la voz no esté sujeta a hechos determinados, sino a una amplitud de referencias.

Acostumbrados como estamos a una poesía en que la primera persona es el eje sensorial que mueve el poema, no deja de sorprendernos esta poesía que señala, como si quisiera apartarse en procura de una mayor lucidez, de un más dilatado alcance expresivo que dote al poema de un poder de síntesis expresiva. A lo dicho tendríamos que agregar el hecho de una concreción en el lenguaje que contribuye a dotar a la imagen poética de una atmósfera de dilatada sonoridad, cuyo eco se extiende despertando en el lector múltiples sugerencias. No es una primera y rápida lectura la que nos puede dar la verdadera dimensión de estos poemas, sino la relectura, el reencuentro con la primera impresión.—*G. P.*

ALFREDO FIGUEROA NAVARRO: *Trenes y estaciones*. Impresora Panamá, S. A., Panamá.

En un *collage* de impresiones este poeta panameño nos va haciendo entrar en la realidad de su mundo expresivo, donde una visión de lo transferible encuentra su verdadera naturaleza comunicativa. Se podría decir de este conjunto de poemas que son la realidad inmediata de un viajero. Todo un mundo de experiencias son aquí convertidas en poesía; una serie de ciudades y aconteceres encuentran en estos poemas la vitalidad que les otorga un contemplar apasionado.

Un hilo de auténtico sentir nos envuelve en los hechos y las cosas y ata todos estos poemas. En ellos palpita el deseo de rescatar la poesía que vive en todo instante vital. El más pequeño acontecer es para este poeta una posibilidad de encuentro expresivo.

*Trenes y estaciones* es un deseo de abarcar la realidad desde los más imprevisibles rincones. Las ciudades se suceden como un largo camino de búsqueda y van dando nominación a los poetas, pero hay un sustrato emocional que va más allá de lo puramente anecdótico. «La historia, un idilio, la ausencia, la soledad, el terruño patrio, la ironía que salva e ilumina, constituyen algunos de los temas del presente poemario.»

Alfredo Figueroa Navarro es, sin duda, uno de los poetas más jóvenes de su país, nació en 1950, lo cual no es obstáculo para que en su poesía se perciba con claridad un seguro dominio de la imagen poética. La experiencia vital del autor de *Trenes y estaciones* ha sido rica en ambientes. Parte de su adolescencia la pasó en Nueva Inglaterra, cerca de Boston; luego ha perfeccionado sus estudios en Bélgica, Francia y otras ciudades europeas. Entre sus libros anteriores pueden citarse: *Baladas crepusculares, Hacia un anhelo,* entre otros.—*GALVARINO PLAZA (Fuente del Saz, 5, 3.º B. MADRID-16).*

## EN POCAS LINEAS

MELIANO PERAILE: *Episodios nazionales.* Ed. Azur, Madrid, 1978.

Poeta *(Las agonías),* pero fundamentalmente narrador *(La función, Tiempo probable, Cuentos clandestinos, Insula ibérica* y *Matrícula libre),* Meliano Peraile aborda en este nuevo volumen la difícil tarea de rescatar sus duros recuerdos de la postguerra. Difíciles, porque fue un vencido (auténtico) que debió soportar—entre otras cosas—tres años de cárcel de una condena originaria de seis.

Naturalmente, los cuentos más desgarrados, más desoladores, son los primeros, aquellos que transcurren entre rejas: relatos sencillos, sin palabras superfluas, donde cada vocablo, cada adjetivo, cumple una estricta función. La angustia constante provocada por el temor de que sobre la medianoche se escucharan los pasos de los carceleros que venían a buscar su cuota de víctimas para los fusilamientos; esa sensación de que todos los que habitaban la prisión eran sólo sobrevivientes por un corto tiempo y, a la vez, la decisión de vivir hasta el final, como si la muerte no fuera a aparecer nunca, está dada con maestría por Peraile. En un género tan difícil como el cuento, donde la habilidad literaria, mucho más que en la narrativa novelística, queda al descubierto, desnuda y desprotegida, *Episodios nazionales* no conoce caídas ni fragmentos evitables. Todo el libro denota precisión y oficio.

Tampoco debe creerse que por tratarse de un descenso a los infiernos, Peraile ha olvidado la ternura, esa que, por ejemplo, se advierte en detalles, como cuando recuerda que su madre le llevó a la cárcel, una Nochebuena, dos cajetillas de tabaco a escondidas de su padre, porque éste aún no lo había autorizado a fumar.

Los diálogos, fluidos, creíbles, permiten al lector regresar con Pe-

raile a las mismas celdas que ocupó durante tres años; hacen imaginar los rostros enflaquecidos, secos, de sus compañeros, y hasta se siente en la piel y en las vísceras el temor a los verdugos. También el asco, claro.

«La Nochemala» es un relato triste, pero antológico, que deja un regusto amargo, donde Peraile narra—sin excesos—una Nochebuena de los primeros años de la postguerra en la casa de un ex juez de la República, que depurado y sin trabajo, ha aprendido duramente a sentir la derrota en carne propia, y lo que es peor, en la de su familia, entre los cuales se encuentra el narrador, que acaba de salir de la cárcel.

Peraile no intenta en ningún momento el trazo grueso, la pincelada gratuitamente trágica ni el golpe efectista: se conforma con recordar y transcribir. *Episodios nazionales* se convierte así en un rescate de la memoria de los derrotados. Y recordar—también los momentos amargos—es una manera de contribuir a evitar que la memoria colectiva olvide ciertos horrores. Porque el olvido puede inducir a repetirlos o a encontrarse inerme si alguien intentara repetirlos.—*H. S.*

HENRI MICHAUX: *Poemas* (Traducción y presentación: Julio E. Miranda). Ed. Cuadernos de Difusión, Serie Breves, Caracas, Venezuela.

El poeta y ensayista cubano Julio Miranda es (como lo demostró en estas mismas páginas: ver *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 339) un profundo conocedor de la varia y multiforme obra del belga Henri Michaux, a la que califica—con justicia—como «una de las más interesantes de la poesía en francés de nuestro siglo».

A pesar de la importancia de su poesía, y tal vez por las evidentes dificultades que acarrea su traducción, poco, de entre la numerosa obra de Michaux, es lo que ha sido vertido al castellano, destacándose en ese aspecto, como uno de los pioneros, el argentino Lysandro Z. D. Galtier, que a principios de los sesenta elaboró una cuidada selección.

Asumiendo el riesgo, Miranda ha elegido para esta breve muestra (de sólo 15 poemas) algunos de los que más problemas presentan y donde la imaginación del traductor resulta imprescindible para encontrar similitudes entre lenguas diferentes, como, por ejemplo, «El gran combate», donde Michaux dice: *«El lo amparulla y lo endosca contra el suelo,/Lo raga y lo rupeta hasta su drala,/Lo pratela y lo limbuca y le barafla las orielas;«Lo tocarda y lo marmina,/Lo maneja de rap a ri y de rip a ra./Finalmente lo ecorcobaliza.»*

La riquísima imaginación de Michaux, más conocido quizá por sus experiencias con mescalina, que no son lo mejor de su trabajo creador, queda indemne después de la traducción de Miranda, quien ha cumplido con holgura la tarea de estructurar un sintético muestrario, tal como es el objetivo de estos «Cuadernos de Difusión», que ya han editado una decena de trabajos de clásicos del siglo XX especialmente indicados para que el neófito se introduzca en mundos poéticos cuya riqueza crece a medida que crecen los lectores.—*H. S.*

JACINTO LOPEZ GORGE y FRANCISCO SALGUEIRO: *Poesía erótica en la España del siglo XX*. Ed. Taller de Poesía Vox (Serie Antologías), Madrid, 1978.

Los más antiguos vestigios literarios de la historia del mundo señalan la tendencia del hombre a fijar sus instantes de pasión, sus experiencias amorosas, como una manera de vencer al olvido, de hacerlas perdurar incluso más allá de la propia vida. Aun los libros sagrados de las más diversas religiones cobijan fragmentos de esta natural inclinación humana a publicitar sus sentimientos.

La literatura española posee una riquísima tradición en este sentido, y una mínima enumeración de nombres y aun hitos de esa historia sería tediosa e inútil.

Siguiendo esa línea, el siglo XX no se ha mantenido ajeno al tema del erotismo poético. La antología de López Gorge y Salgueiro incluye un centenar de nombres, que se abren con Manuel y Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez *(«Igual que un oleaje crepuscular y ardiente,/ tu carne de mimosa se levanta, arrullando,/y eres fujitiva cual un agua entre hierba/bajo el anhelo loco de las calientes manos»);* pasa luego por la Generación del 27, casi todos altos exponentes de la poesía erótico-amatoria (baste pensar en García Lorca, Aleixandre o Salinas), para seguir cronológicamente con los poetas aparecidos alrededor de 1935: Juan Gil Albert, Miguel Hernández, Luis Rosales, a los que sigue toda una larga lista de nombres que comienzan a publicar a partir de la postguerra: Carlos Edmundo de Ory, Alfonso Canales, Angel González, José Angel Valente, Fernando Quiñones, Francisco Brines, Félix Grande, y los últimos: Pureza Canelo y Guillermo Carnero, ambos nacidos en 1947.

Es de lamentar que en esta cronología—y no por culpa de sus autores, quienes aclaran que les fue negado el permiso para incluirlo—no figure Luis Cernuda, una de las voces fundamentales de la poesía erótica española de este siglo.—*H. S.*

DAVID VIÑAS: *Los dueños de la tierra.* Ed. Orígenes, Colección «Paradiso», Madrid, 1978.

Considerada por buena parte de la crítica hispanoamericana la novela fundamental de David Viñas (*Cayó sobre su rostro, Un Dios cotidiano, Dar la cara, Los años despiadados, Los hombres de a caballo,* entre otras), *Los dueños de la tierra* se edita por primera vez en España al cumplirse exactamente dos décadas de su aparición con el sello de Editorial Losada, en Buenos Aires; y tras 16 reediciones.

Viñas ubica la ficción en el marco real de las matanzas de trabajadores efectuada por el ejército argentino en 1921 y 1922, para ahogar las protestas de trabajadores que mediante una huelga reclamaban contra la salvaje explotación de que eran objeto por parte de los *trust* laneros de la Patagonia.

El protagonista, Vicente Vera, es un abogado enviado por el presidente Hipólito Yrigoyen para solucionar los problemas existentes entre los propietarios de dilatadas extensiones de tierra y los trabajadores, sometidos a las peores condiciones de vida. La inutilidad de su gestión, debido a su excesivo apego a determinados formalismos institucionales y principios puramente teóricos que carecían de asidero en la práctica, lo convierten en testigo impotente—y hasta cómplice—de los fusilamientos.

En Vicente Vera, Viñas encarna y juzga a todo un régimen, a un sistema político que—como se vería años más adelante, en 1930—caería presa de sus propias contradicciones. Yuda, el personaje femenino, aferrado a la tierra, es la contrapartida de Vera y es quien comprende —casi intuitivamente—los fenómenos que ocurren a su alrededor y desprecia los convencionalismos que traban al protagonista burlándose de ellos.

Para Viñas, los fusilamientos de la Patagonia marcan el comienzo de la quiebra de las instituciones argentinas y el punto de partida, por tanto, de una crisis que aún continúa, y su enjuiciamiento, también es el enjuiciamiento a una clase dirigente que no supo ni quiso adaptarse a las transformaciones socioeconómicas que por entonces se iniciaban en el mundo.

Narrada mediante diálogos muy breves, con una técnica cercana a la crónica periodística, *Los dueños de la tierra* mantiene su vigencia, e inclusive puede servir al lector no especializado en temas de política argentina para entender—al menos, como un lejano antecedente—la actual situación de aquel país sudamericano.—*H. S.*

RUBEM FONSECA: *El caso Morel*. Ed. Bruguera, Barcelona, 1978.

Hace algunos meses, Editorial Alfaguara presentó con el título de *Feliz año nuevo* algunos de los cuentos de este personal narrador brasileño nacido en 1925; con anterioridad, Fonseca había publicado los siguientes libros: *Os prisioneiros, A Coleira do Cão* y *Lúcia McCartney. El caso Morel,* aparecida originariamente en 1973, es su primera novela, la cual, además de elogios de la crítica, recibió como premio el secuestro de la edición por parte de la policía de su país.

Tras la apariencia de una novela policial, Fonseca enjuicia de manera vitriólica a la burguesía brasileña. Pero en la medida en que esas pautas de vida son similares, en todos aquellos países a los que eufemísticamente se denomina en vías de desarrollo, el lector hispanoamericano se siente identificado y reconoce personajes, actitudes y situaciones que le son familiares.

Con un lenguaje despojado, tajante, como si las palabras hubieran sido cortadas a golpes de hacha (hay que destacar la excelente traducción de Carlos Peralta), Fonseca brinda, mediante un desprejuiciado personaje que se encuentra en la cárcel y dicta su historia a un tercero para que supuestamente la escriba o corrija, una visión descarnada y por momentos agobiante de los medios propios de la alta clase media.

Violencia y sexo, mujeres frívolas y personajes humildes, pisos de la aristocracia y sitios que apenas superan la denominación de chabolas, desfilan en rápidas imágenes de una proyección nerviosa y cambiante, que Fonseca maneja mediante diálogos de frases breves, tajantes, a los que—con ironía—interrumpe cada tanto con citas que van de lo erudito al disparate surrealista. Entre ese conjunto, la vida de Morel y su carencia de escrúpulos, lo conducen a lo que puede parecer un callejón sin salida, un laberinto que brinda la cuota de suspense policial al libro. Un libro al que resulta imposible no leer de un tirón.—*H. S.*

ERIC NEPOMUCENO: *Hemingway: Madrid no era una fiesta.* Ed. Altalena, Colección «Luchar por España», Madrid, 1978.

El brasileño Eric Nepomuceno (autor de *Contradanza* y *El canto libre de Brasil)* pretendió narrar una crónica de un aspecto de la vida del autor de *Adiós a las armas,* y terminó escribiendo una historia de amor. El amor de un hombre y un país. Una relación casi siempre egoísta y muchas veces superficial, regida permanentemente por la vanidad y hasta por momentos frívola, pero a pesar de todo atravesada—siempre—por el

amor, y cuyos frutos trascendieron a ese gigantón pedante y mitómano que era Ernest Hemingway para ingresar en el territorio (por lo general, ajeno a la biografía de sus autores) de la literatura, de la mejor literatura.

Nepomuceno sigue el desarrollo de esa compenetración, que se acentúa en cada viaje entre el joven escritor norteamericano, deslumbrado por los resplandores y coloridos del folklore hispano, y un país que lo atrapa como una planta que creciera a su alrededor, como un animal de mil tentáculos.

Al principio fueron sólo los trajes de luces, el bullicio de los graderíos, el coraje de los matadores, todo aquello que representa «esa tragedia que simboliza la lucha entre el hombre y la bestia»; luego fueron otros aspectos de la vida española, los rincones de los pueblos, las tabernas escondidas, la gente. Y, finalmente, el golpe definitivo: la guerra. Una contienda que Hemingway tomó como propia, a pesar de sus frecuentes despistes ideológicos y de su poco nítida postura política, caracterizada por un antifascismo más visceral que meditado.

El libro no intenta un panegírico del autor de *Por quién doblan las campanas* ni oculta aspectos negativos (tal vez no suficientemente difundidos), como, por ejemplo, que Hemingway, pese a ser el corresponsal mejor pagado de la guerra, no fue—ni lejos—, pese a sus pretensiones, el mejor. Sin embargo, y acaso por eso mismo, la imagen que brinda Nepomuceno es la de un hombre real, no la de un mítico personaje con aureola de aventurero que en sus ratos libres escribía relatos magistrales. Un hombre integral, con sus conflictos y caídas, con su necesidad de ser siempre protagonista y ganador, pero también con su talento y su profunda piedad por los seres humanos. Por eso nadie que se interese por la vida y la obra de Hemingway deberá pasar por alto este libro, integrante de la colección «Luchar por España», en la que, según promete la Editorial Altalena, irán apareciendo nuevos testimonios sobre otros grandes escritores que de una manera u otra participaron en la contienda: Sphender, Vallejo, Malraux, Neruda, Saint Exupery, Brecht, entre otros.—*H. S.*

ROMAN GUBERN: *El cine sonoro en la Segunda República (1929-1936).* Ed. Lumen, Madrid, 1978.

El historiador cinematográfico Román Gubern analiza paso a paso el desarrollo del cine sonoro hispano desde los primeros intentos, ya que —como señala—, «al igual que en otros países occidentales, en España

aparecieron inventores y pioneros que ensayaron procedimientos de cine sonoro antes que este medio fuera una realidad industrial en los Estados Unidos». Así, por ejemplo, evoca un aparato creado por el dibujante almeriense José Salvador Ropero, quien en 1908 experimentó con la sincronía de imágenes en movimiento y discos.

Más adelante, como resultado de la expansión hegemónica de las cinematografías norteamericanas y alemanas a partir de 1929, con la aparición del sonido, las productoras españolas optaron por rodar sus películas en estudios germanos, franceses e ingleses, los cuales ya estaban dotados de equipo sonoro.

La normalización del cine español se inicia en 1932, con la filmación de la zarzuela *Carceleras,* filmada por José Bruchs en Barcelona. Y «desde ese año hasta 1936 coexistirá en el mercado la producción española con la castellano parlante procedente de los centros colonialistas extranjeros, aunque netamente en declive ésta a finales del período, ya que la paulatina implantación del doblaje en España—dice Gubern—hizo innecesario que aquellos centros siguieran produciendo películas en otros idiomas».

Tras estudiar la producción de estos años, sus altibajos, su producción y sus aciertos, Gubern pasa revista a la crítica, a los logros del cine amateur y a la utilización de las pantallas en el último período de la República, como un medio de penetración y divulgación ideológica. Pero, por otra parte, en el último bienio republicano, se produjo un afianzamiento tal de la cinematografía española, y tan extraordinarios éxitos de taquilla, que casi todas las películas filmadas y estrenadas en ese lapso se convirtieron en notables negocios para las empresas, porque el público—a pesar de los errores e ingenuidades del cine de entonces—se sentía identificado con los temas y los personajes que se le brindaban en la pantalla.—*H. S.*

P. B. SHELLEY: *Adonais y otros poemas.* Edición preparada por Lorenzo Peraile, Editora Nacional, Madrid, 1978.

El entusiasmo de Swinburne le hizo exclamar: «Es incontrovertible que Shakespeare ocupa, entre nosotros, el primer lugar en la poesía dramática, y Shelley, el primero en la poesía lírica, lugar que nadie podrá arrebatarle.» Menos fanático, Lorenzo Peraile, responsable del prólogo y la traducción, anota: «No queremos pasar por alto las limitaciones que, desde luego, tuvo Shelley como poeta y que, si no lo apean del prominente lugar que ocupa en la Historia de la Poesía Inglesa, son fácilmente detectables», y agrega, poniendo las cosas en su justo punto:

«Shelley, sin duda, es un gran poeta. Pero no forma parte de ese reducido grupo de poetas absolutamente geniales cuya capacidad poética ha sido capaz de abarcar e iluminar el área más importante del ser y del hacer humano.» Pese a ello, su traducción consigue que resplandezcan los muchísimos aciertos de la poesía de este singular creador, nacido cerca de Hosham (Sussex, Inglaterra) en agosto de 1792, y que murió, un mes antes de cumplir los treinta años, en un naufragio frente al golfo de La Spezia, en Nápoles.

En esas tres décadas, Shelley produjo una obra nutrida, que abarca la poesía y el ensayo filosófico. Nunca gozó de los favores de la crítica oficial e inclusive, desde los comienzos de su carrera, su independencia de criterio le valió la expulsión de la Universidad de Oxford, tras la publicación del libelo *The Necessity of Atheism,* en 1811.

Pero sus ideas también se manifestaron en sus poemas, y a veces el peso fue tal que sus obras poéticas se convirtieron casi en tratados filosóficos, por lo cual muchos de sus críticos prefieren sus trabajos más breves. De todas formas, entre el conjunto total brilla el poema *Adonais,* compuesto por Shelley a los tres meses de la muerte de John Keats, a quien admiraba como poeta, aunque quizá no sintiera la misma simpatía por el hombre. «Obedece esta concepción—sostiene Peraile en la Introducción—a la idea de Shelley, según la cual 'el poeta y el hombre son dos naturalezas diferentes, aunque existan juntas; puede que la una sea inconsciente de la otra e incapaz de actuar, por cualquier acto reflexivo, la una sobre los poderes de la otra.»

La selección incluye—además del poema que da título al libro—: «Oda al viento del Oeste»; «Himno de Apolo»; «Me dan miedo tus besos, dulce virgen...»; «Demasiado a menudo una palabra», y «A Jane».

La traducción de Peraile no sólo es respetuosa del estilo del romántico inglés, sino que permite gustar sus aciertos poéticos mediante una versión trabajada cuidadosamente.—*HORACIO SALAS (Antonio Arias, 9, 7.º A. MADRID-9).*

## LECTURA DE REVISTAS

### LETRAS DEL SUR

Publicada en Granada bajo la dirección de Miguel Martín Rubí, la revista intenta el siempre difícil camino que implica para una publicación tratar de convertirse en órgano expresivo de una región. En este caso de una región tan rica y múltiple, social, artística y culturalmente

como Andalucía. Sin embargo, en los cuatro números aparecidos hasta el momento, *Letras del Sur* ha demostrado que el riesgo asumido puede dar como fruto un trabajo serio y meritorio.

La revista cuenta con una excelente presentación gráfica—que ha ido mejorando número a número—y una diagramación que invita a leer, sin supuestas audacias, que no son, por lo general, más que obstáculos para quien pretende sumergirse en la lectura. Bien dosificadas y justas las ilustraciones, correcta elección de la tipografía (tanto de títulos como de textos), *Letras de Sur* presenta además, inserta en el cuerpo de cada número, una separata y una sección: «Textos y documentos», publicada en color.

La separata del número 2 trae seis poemas inéditos de un creador que aún no ha tenido la repercusión y los estudios que el valor de su obra merece: José Bergamin. En uno de los breves trabajos escribe el director de *Cruz y Raya: «Atraviesan mi mente los recuerdos/como un tropel de sombras y fantasmas/atropellando la quietud dormida/que aún tenía mi alma./Y siento una angustiosa incertidumbre/como si despertara/de la noche de un sueño tenebroso/al clarear del alba.»*

En el número 3-4, la separata—en cambio—ha sido dedicada a otro notable creador: el gaditano Fernando Quiñones, quien además está pasando por un excepcional momento, tal como lo demuestra su cuento *El testigo.* Riguroso en el lenguaje, preciso en los matices del habla de su personaje, Quiñones estructura en un largo monólogo la vida de un cantaor y de paso descubre, con piedad y calidez, el mundo y el submundo del flamenco y también el del recuerdo del flamenco entre los viejos aficionados. Un cuento antológico que llega como al descuido en el interior de *Letras del Sur.*

La sección «Textos y documentos» del número 3-4 incluye, según la presentación de la misma: «Desde la noticia de una antología desconocida de nuestra poesía andaluza publicada en el año de gracia de 1927, a la inserción de uno de los documentos que conformaron la 'estética de lo borde' en nuestro único teatro andaluz durante cuarenta años. Desde el documento escrito por Hermenegildo Lanz, de puño y letra, con motivo de la partida definitiva hacia el exilio de don Manuel de Falla, hasta las cartas autógrafas que Carlos Edmundo de Ory escribió a Fernández Palacios. O bien, desde el informe sobre la decisiva revista *Cántico,* a las no menos interesantes y más jóvenes *Antorcha de Paja* y *Marejada.*»

En la misma sección del número 2 se había recogido un reportaje-crónica-cuento del mexicano Carlos Fuentes, que puede considerarse una de las mejores síntesis que se han escrito sobre la rebelión juvenil de mayo de 1968, sobre la cual se han escrito millares de páginas.

En el último número (3-4) de *Letras del Sur* se aborda decididamente la problemática regional al dedicar la entrega al tema «Andalucía, arte, literatura», buscando analizarlo desde una variada gama de posibilidades.

En el editorial se aclara: «Nosotros consideramos andaluz, dejando a un lado valoraciones cualitativas, a todo un amplio haz que abarcaría desde lo producido en Andalucía a lo hecho por andaluces, y pensamos que—aparte ya del producto en sí—lo que verdaderamente ha caracterizado durante interminables lustros nuestra cultura ha sido la falta de infraestructura, causante de tesituras ante las que sólo se abría el camino de la emigración o del heroico permanecer 'en provincias', en su acepción más peyorativamente centralista y con todas las connotaciones que encubrían un verdadero colonialismo cultural.»

El conjunto del material del número lo componen las siguientes notas: *Canto andaluz y literatura,* de Andrés Soria; *Pintores andaluces desde 1900,* de Julián Gallego; *Un centro dramático,* de Antonio Andrés Lapeña; *Crítica a la nueva narrativa andaluza,* de José Antonio Fortes; una entrevista en profundidad con José Caballero Bonald; un cuento de Félix Grande: *El individuo aquel; La Andalucía de Luis Cernuda,* de Juan Alfredo Bellón; *Las manos de Blavastsky,* de Rafael Pérez Estrada; *Hermenegildo Lanz,* de José Luis Castillo Higueras; *Machado, espejo de la realidad española,* de Juan Carlos Rodríguez; *Visualismo y papel de Andalucía,* de Rafael de Cózar; un poema autógrafo de Jorge Guillén; *Debate de la crítica joven,* de Fernando Adán; un cuento de Julio M. de la Rosa; una selección de doce poemas de diversos autores, en su mayoría jóvenes, y, por último, un breve análisis de M. A. González, *Las letras del cante actual.* Como se ve, un conjunto nutrido y una revista para coleccionar.

JOURNAL OF SPANISH STUDIES: TWENTIETH CENTURY

Publicada conjuntamente por las Universidades de Colorado y de Nebraska-Lincoln, en los Estados Unidos, está dirigida por Vicente Cabrera y Luis González del Valle, e incluye en sus páginas, además de comentarios sobre la reciente bibliografía hispanoamericana (una docena de títulos por entrega), cuatro o cinco ensayos por número, los cuales se publican indistintamente en inglés y en castellano.

El número 1, volumen 6, correspondiente al año 1978 cobija los siguientes trabajos: un análisis de la poética social española de postguerra a través de *Sobre el lugar del canto,* de José Angel Valente y Santiago Daydí-Tolson; de Judith Myers Hoover, una aguda comparación entre las obras de Octavio Paz y T. S. Elliot titulada *La pesadilla urba-*

*na;* de Mary A. Kilmer-Tchalekian, el estudio de un cuento muy poco estudiado de Gabriel García Márquez: *Nabo, el negro que hizo esperar a los ángeles,* narración que, en opinión de la autora del artículo, «resulta bajo el escrutinio ser una de las más memorables y mejor logradas de las primeras obras del colombiano», y, por último, una nota de Shirley A. Williams sobre tres cuentos de *Los días enmascarados,* publicado en 1954 por el entonces novel Carlos Fuentes.

Por su parte, la segunda entrega del año anterior se abre con un excelente ensayo: «El *Mundo a solas,* de Aleixandre: cosmovisión y metáfora del amor ausente», de uno de los directores de *Journal of Spanish Studies,* Vicente Cabrera. («Su complejidad y riqueza artística—dice Cabrera respecto al libro estudiado—, sin embargo, no han sido debidamente analizadas por la crítica, que se ha quedado contenta repitiendo lo que el mismo Aleixandre había declarado: que *Mundo a solas* es su obra más pesimista. Lo es, pero lo importante es ver cómo se origina y funciona ese pesimismo en relación con la temática y la creación metafórica de los otros libros pertenecientes a la primera etapa poética de Vicente Aleixandre.») Un trabajo que deberá ser tenido en cuenta cada vez que se estudie esta obra del poeta español.

A ese trabajo le siguen un ensayo de Alfonso Cervantes sobre *Cántico,* de Jorge Guillén; de John Crispin, *Metáfora y mito en la Generación de 1927: El caso de Pedro Salinas;* un interesante estudio sobre la dedicatoria de *La casada infiel,* de Federico García Lorca, sobre la cual tanto se ha especulado, y, por último, una nota sobre las influencias surrealistas en *Un río, un amor,* de Luis Cernuda, de Stephen J. Summerhill.

### Hora de Poesía

Sostener que la poesía no recibe—en ninguna región del mundo hispanoamericano—el tratamiento ni el interés que merece, no es una queja melancólica de un poeta que sufre en carne propia la incomunicación que existe inclusive entre quienes manejan la misma lengua, sino una incontrastable realidad. Por ello, la aparición de una revista dedicada íntegramente al estudio serio de los problemas poéticos y al análisis de autores y obras de nuestro tiempo, resulta siempre una sorpresa. Más agradable en la medida en que *Hora de poesía* denota un fervor y un rigor en el tratamiento de cada uno de los temas que no suele ser tan homogéneo en las publicaciones de su tipo que aparecen en el extranjero.

En la «Presentación» se sostiene, a manera de manifiesto o profesión de fe: «El equipo que realiza *Hora de poesía* no constituye un movimien-

to poético ni un grupo de trabajo homogéneo con un ideario preconcebido. Nos une el interés común por la poesía y la convicción de que, a todos los niveles, hay mucho por hacer y mucho por deshacer, y que éste es un buen momento para aportar nuestra contribución conjunta a esta tarea.» Y agregan: «*Hora de poesía* será más una revista *sobre* poesía que *de* poesía, e intentará recoger y analizar el mayor número de manifestaciones poéticas habidas y por haber fuera y, sobre todo, dentro de nuestro país.»

Sería importante que esta declaración de principio no quedara en meras palabras y pudieran leerse en las futuras páginas de *Hora de poesía* análisis sobre la obra de decenas de poetas hispanoamericanos de primera línea que son poco menos que absolutos desconocidos en la Península. En especial, en un momento en que debido a las férreas censuras que imponen las dictaduras que ejercen el poder en la mayor parte de los países del continente americano, los poetas (como casi todos los escritores, por otra parte) se han quedado prácticamente no sólo sin lugares donde publicar, sino también sin esas mínimas cuotas de respuesta crítica que necesita todo creador para continuar su camino.

El sumario del número inicial de *Hora de poesía* incluye las siguientes críticas y comentarios: sobre *El descrédito del héroe,* de José Manuel Caballero Bonald, por Carlo Frabetti; de Enrique Molina Campos, una *Nota conjunto sobre la poesía de Brines;* del mismo Molina Campos, *La épica dialéctica de Javier Lentini;* de Ana Moix, *Juan García Hortelano: Un dulce destripador;* sobre *Las rubaiyatas de Horacio Martín,* de Félix Grande, una nota de José Luis Giménez Frontín, quien firma también comentarios sobre *Víspera de San Juan,* de José María Carandell, y *La mosca,* de Antonio Matea Calderón. En la sección «Noticia de poetas», los creadores elegidos son Wallace Stevens, Joan Brossa y el uruguayo Mario Beneditti. En la parte dedicada a «Ensayo», los temas son los siguientes: *La poesía reveladora de Stephen Spender,* por Jorge Ferrer Vidal, y *Luis Cernuda como en sí mismo al fin...,* por Jaime Gil de Biedma.

Los temas que se anuncian para los números próximos resultan—dada la seriedad que hace presuponer esta primera entrega—de indudable interés: *Poesía de Nicaragua, Generación del 36 versus poesía social, Poesía y fascismo, Influencia de la poesía germánica en la poesía catalana, Joven poesía italiana,* entre otros.

*Hora de poesía* promete una periodicidad bimestral y la edita Javier Lentini.—*HORACIO SALAS (Antonio Arias, 9, 7.° A. MADRID-9).*